محمد الجابلي

من آفاق الرواية

قراءة في نماذج من السّرد التونسي الحديث



2012

الدار التونسية للكتاب

من آفــاق الرّوايــة

قراءة في نماذج من السّرد التونسي الحديث

*عنوان الكتاب: من آفاق الرّواية

المؤلف: محمد الجابلّي

النوع: نقد أدبي

الطبعة: الأولى (2012)

*الناشر: الدار التونسية للكتاب

العنوان:43-45 شارع الحبيب بورقيبة-

الطابق الأول مدرج "د" الكوليزي

الهاتف/الفاكس:71339833(216+)

البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr

*الموزع داخل تونس وخارجها:

الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ISBN : 978-9938-839-58-6 ر.د.م.ك:

محمد الجابلّي

من آفاق الرّواية

قراءة في نماذج من السّرد التونسي الحديث


الدار التونسية للكتاب

2012

مقدّمـــة

هذا الكتاب هو جولة في نصوص سرديّة، تذكّر في بعض وجوهها بجولة ابن القارح في الجنّة وبإطلالته كذلك على الجحيم، جولة هي في ظاهرها –على غير منهج – وقد يكون لها منهج خفيّ غير معلوم، منهجا جعلني أقرأ نصوصا كثيرة وأحبّ بعضها وأتساءل في بعضها الآخر وأعتزم توثيق ذلك الحبّ أو تلك الأسئلة فيتسنّى لي بعض ممّا أردت وتحول أشياء كثيرة دون إستكمال العزم...

نصوص قرأتها في أزمنة مختلفة، قد لا يجمع بينها غير تقارب صدورها أو ربّما إنخراطها في مناخ قريب منّي، مناخ الواقعيّة في مختلف مظاهرها الإجتماعيّة والسّياسيّة والنّقديّة والفنيّة، نصوص جمعت بين كتاب من أجيال مختلفة من محمد الهادي بن صالح ورضوان الكوني والناصر التومي وعبدالقادر بالحاج نصر إلى بوبكر العيادي وآمال مختار وكمال الزغباني...

نصوص تختلف لكنها تأتلف ضمن مناخ عام متعدد، مناخ لا مناص منه لكتّاب أرادوا مقاربة الذّات في بعض أبعادها والواقع في بعض مظاهره فكان لهم ما أرادوا ثمّ كان النّقد وكانت القراءة ولهما مشيئة أخرى هي من أصداء النّصوص في تعريفها ونقدها وانتقادها ...

ورغم شمول العنوان فإنّ هذه الرّوايات التّي نقدّمها للقارئ لا تمثّل الرّواية في تونس بقدر ما تمثّل وجها من وجوهها وملمحا من ملامحها المتجدّدة، وجها وملمحا، فيهما قدر من متعة الجمال وصدق تمثّل لحظة تاريخيّة في خصائصها الفرديّة و الجماعيّة...

هناك نصوص أخرى قرأتها وأحببت بعضها مثل نصوص حسن بن عثمان ونورالدين العلوي وغيرها، لكنّ الفرصة لم تسنح بعد لتوثيق قراءتها وقد تكون في جزء لا حق قريب.

فقد بدأ المبحث بمسألة نظريّة تثير سؤالا في الرّواية ينطلق من تسلط النقد على التّاريخ، وفيه سعي إلى الفصل المنهجي بينهما حتى نتجاوز أسوار حداثة موهومة، فرضت قطيعة بين منجزنا السّردي الحاضر وموروثنا المتأصل في ذاكرتنا الثقافية...

وحتّى نقدّم صورة أشمل عن الرّواية، إنتهى الكتاب بملحق فيه مسرد للرواية إعتمدنا فيه جهد المتقدمين وحاولنا إستكماله بما استطعنا الوصول إليه من نصوص روائية متأخرة في الصدور.

وفي هذه المحاولة المتواضعة بجوانبها النظرية والتطبيقية، النقدية والتوثيقية تأكيد على الآفاق الواعدة في الرواية التونسية التي تنبيء بخصوصيّة وتميّز رغم عزوف النّقد ومحدوديّـــة القراءة.

من إشكاليّات تاريخ الرّواية:
سطوة النقد على التاريخ

سأنطلق من بعض الأسئلة الإشكالية التي اعترضتني أثناء البحث في بدايات الرواية التونسية، وأهم هذه الإشكاليات مسألة نظرية على قدر من الأهمية، لأنها المولد الأساس لبقية الإشكاليات الفرعية اللاحقة، وأعني بهذه المسألة : التداخل بين النقد والتاريخ أو سطوة النقد على التاريخ، فمعظم الدراسات في الرواية التونسية لا تقيم حدا منهجيا بين المستويين أو تتعمد الخلط بينهما قصد الوصول إلى أحكام تقييمية فيها قدر من الحيف: كالقول بأن الرواية التونسية بدأت مع المسعدي في أواخر الثلاثينيات أو أنها بدأت مع أول رواية نشرت كاملة للعروسي المطوي غداة الإستقلال... ومثل هذه الأقوال هي وجهات نظرلها ما يبررها في باب النقد، لكنها تتحول إلى أحكام ومصادرات في باب التاريخ ثم تنتقل بالتدرج إلى الوعي الجماعي حتى تمتلك سلطة الرأي العام الثقافي الذي ينزع إلى التسليم والشمول والإطلاق فتنزع المبررات النقدية عن تلك الآراء ثم تتحول إلى يقينيات تاريخية يرددها الدارسون والمثقفون دون إحتراز أو تحفظ..

ومثل هذه المصادرات– التي تغلب النقد على التاريخ– وردت كذلك في شأن الرواية العربية، إذ تمّ الترويج لرواية زينب "لمحمد حسين هيكل" والتي نشرت سنة 1914 على أنها أول رواية ومنها تنطلق مسيرة تاريخ الرواية العربية.

وهذه الإشكالية الأدبية البريئة في ظاهرها تقودنا –إضطرارا– إلى إشكالية تاريخية حضارية أكثر عمقا والتباسا يمكن أن تبدأ من السؤال التالي : هل نظرنا إلى أنفسنا بأعيننا أم بأعين الآخر؟

ولأني لا أؤمن بالأفكار البريئة ولا بنظرية فك الإرتباط بين الفن الجميل والحياة القبيحة، أكاد أجزم أن سطوة النقد على التاريخ في الرواية التونسية أو العربية هي من فعل سطوة حداثة موهومة فيها الكثير من التنكر للواقع بهدف تدمير

ما بقي من جسور خصوصية قد تؤدي إلى وعي ذاتي حضاري يتعارض حتما مع المشروع الغربي سواء في منطلقه "الحداثي" أو في مستقبله "المعولم".

ويمكنني أن أستخلص أن اختلاف القول في تاريخ الرواية عند العرب هو سليل الاختلاف في مقوّمات الحداثة العربية وفي مدى أصالة أو إنبتات تلك المقومات واهتزازها بين عاملي التطور الذاتي من جهة وانعكاس حداثة الغرب من جهة ثانية.

قضايا النّشأة والتّأسيس في الرّواية العربيّة

إن الرّأي الذّي يكاد يجتمع عليه نقّادنا موصُول للأسف بقادح استشراقيّ مفاده أنّ الرّواية فنّ غربيّ شكلا ومضمونا وأنّ بدايتها عند العرب موصولة بتقليدهم النّاشئ عند انبهارهم بهذا الجنس عند الغرب، وهذا الرّأي الأوّل يفسّر رأيا آخر فيه شيء من التّعليل رغم خطورته، مفاده أنّ الرّواية مشروطة بالخيال وأنّ الخيال محدود وقاصرعند العرب ومحدوديّته ترتبط بمحدوديّة المجالين الإجتماعي والبيئي من حيث التعقّد والتنوّع[1].

والملاحظ أنّ الرأييْن السّالفين يتّكئان على قاعدة نظريّة أوسع في دراسة تاريخ ظهور الجنس الرّوائي وخاصّة ما ذهب إليه "ج. لوكاش" في إقراره أنّ الرّواية ملحمة بورجوازيّة: "وهي الشّكل المطابق للتّجزئة والتشظّي وعواقب الإستلاب داخل المجتمع البورجوازيّ" (أنظر باختين الخطاب الرّوائي) ظهرت كاستجابة لتعقّد المجتمع الصّناعي واختلال ما كان مألوفا من طبقاته وهي بذلك وريثة الأجناس الأخرى من جهة إستيعابها وبديلة عنها من جهة شمولها وتسارع نسقها وتعدّد أصواتها.

وقد يكون للرّأييْن بعض المشروعيّة لو قُدّما ضمن تصوّر شموليّ يدرُس أسباب تأخر ظُهور هذا الجنس عند العرب (كفنّ مكتمل المعالم ويقرّ وجود تلك البدايات التّي كان لها كبير الأثر في إنضاج هذا الفنّ لاحقا، خاصّة وأنّ تطوّر الرّواية العربيّة يعكس أثر تلك الجُذور الفاعلة التّي ظلّت تُصارع الأثر الغربيّ وتسعى إلى تقليص فاعليّته.

فالرأي الغالب عند النّقاد العرب يُؤرّخ للرّواية العربيّة بصدور رواية "زينب (لمحمد حسين هيكل) سنة 1914، ولا يخفى ما في هذا الرّأي من تجاهل لسوابق هامّة في تاريخ الرّواية العربيّة، يبدُو أنّ في السّكوت عنها حيفًا حتّى وإنْ إحتجّ أصحابه بمسألة النّضج في الشّكل الرّوائي بجعلهم رواية "زينب" نقطة الإنطلاق لأنّهم بذلك يلتقون ويدعمون الرّأييْن (الإستشراقِييْن) السّابق ذكرهما ولأنّ رواية "زينب" وإنْ كانت تدين بشكلها الفنيّ للأدب الأورُوبيّ فإنّ مضمونها إبن شرعيّ للتّراث القصصي العربي[2]، وعبّر "د. علي الرّاعي" عن هذا الصّراع في الرّواية بين الشّكل والمضمون بصراع "بين الرّواية والنّثر الفنيّ"[3] والمقصود بالنّثر الفنيّ ما كان سليل تراثنا القصصي وما وصلت إليه اللّغة من ثراء فنيّ في صياغتها النثريّة المتطوّرة والمكوّنة للذّاكرة الثقافيّة.

ومن هذا المنطلق وإنْ كنّا نسلّم بالشقّ البريء من مقولات المستشرقين، كأن يكون الغرب سيّد هذا الجنس عبر السّبق إلى تطويره فإنّنا لا نقرّ الشقّ الآخر الذّي يُصادر بعض ما في الذّاكرة الثقافيّة العربيّة من مؤثّرات القصّ تلك السّابقة لكلّ أثر غربيّ. وهذه المؤثّرات تكاد تكون معلومة عند الجميع وهي وإنْ وجدت مشافهة عند عرب ما قبل الإسلام فإنّها قد تمظهرت بشكل أكثف في القَصص القرآني ثمّ في الحكاية ومنها المثليّة ثمّ في ألف ليلة وليلة وبعضها في النّوادر وفي الرّسائل : رسائل أخوان الصّفا، رسالة الغفران، رسالة التّوابع والزّوابع... وتبدّت أكثر في المقامات وما عقبها من تطوّر في فنّ التّخييل خاصّة في السيّر الشعبيّة.

والدّليل على أنّ هذه الجذور ظلّت فاعلة بلْ كانت الرّكيزة الأولى لظهور جنس الرّواية، ما تبدّى في الكتابات العربيّة السّابقة لرواية "زينب" من محاولات

تطويع وتطوير لفنّ المقامات قبل الإنفتاح على فنون الرّواية عند الغرب، وخير دليل على ذلك ما كُتب في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين مثل رواية (علم الدّين) "لعلي مبارك" التّي ُنشرت سنة 1883 أو رواية (ورقة الآس) "لأحمد شوقي" أو رواية (ليالي سطيح) "لحافظ إبراهيم" وكذلك رواية (حديث عيسى بن هشام) "لمحمّد المويلحي" وكلّها تقتدي بالمقامات رغم إختلاف مضامينها، وفيها سعي لوصل ماآنقطع في الذّاكرة السرديّة وتطلّع إلى إبتداع تطوّر في جنس معلوم (هو المقامة) حتى يُواكب مأ آستجدّ في العصر وخاصّة ما آستجدّ في الواقع العربيّ – في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر– من إنتقال بطيء لكنّه مشرّع للسّؤال لحظة الإصطدام بالآخر بُعيد الإستعمار. ولما تقدّم وجب عدم الخلط بين القراءة النقديّة في إستجلاء معالم هذا الجنس الروائيّ وبين القراءة التاريخيّة : فالأولى تنطلق من أحكام أو من مُصادرات يجُوز فيها الإنتقاء ثمّ التّعميم في حين أنّ الثّانية – التاريخيّة – تنطلق من إستقراءٍ وجب فيه الإلمام بالجزئيّات حتّى وإن كانت متواضعة قصد الوصول إلى أحكام تقترب من الموضوعيّة.

وعلى اعتبار أنّ القطائع غير جائزة في الذّوق لأنّ الذّوق ماثل في البيئة، فإنّي أذهب إلى أنّ التطوّر الحاصل في البيئة العربيّة يكاد يُماثل الذّي حصل في البيئة الغربيّة مع وُجوب مُراعاة بعض الخصائص النّاجمة عن عدم التّزامن التّاريخي، فالرّواية العربيّة– كجنس– إرتبطت كذلك بنشوء جديد في الطّبقات، وبما أنّ ذلك النّشوء الجديد فيه قليل من التطوّر الذّاتي وكثير من المقحم الغربيّ "الحداثيّ" على نموذج مخصوص، فإنّ الحاصل في أجناس الأدب يُشبه الحاصل في بنية المجتمع والكلّ في نتائجه مدخول بالمثال الغربيّ، مُلتبس به، لذلك نرى أنّ الرّواية نشأت

نشأة عربيّة إقتدت فيها بالسّير والمقامات ثمّ تلمّست سبل تواصل أخرى، وما إنْ أسعفتها البيئة بالجديد حتىّ تطوّرت خاصّة عند ولادة طبقة وسطى كان نصيبها من الحلم أكثر من نصيبها في الواقع، فسعت تلك الطّبقة إلى تشكيل رُؤى جديدة فيها كثير من المراجعات والتـّقييم والتـّقويم رغم تواضع البدايات. وهذا التغيّر في مطلع القرن فرض تجاوزا لابدّ منه فكان أنْ إتّجه الذّوق وجهة الواقع الحاثّ على الخلق وكان لابدّ من تجاوز الكتابات التّي توكّأت على الماضي لمغازلة الحاضر مثل رواية (حديث عيسى بن هشام) "للمويلحي" في مصر تلك التّي اِقتدت بالمقامات، أو مثل (مقامات مجمع البحرين) "لليازجي" أو مثل (السّاق على السّاق) "لفارس الشّدياق" في بلاد الشّام(4).

وهذه الكتابات هيأت لجنس الرّواية قبل مراحل النّضج إلاّ أنّها لم تكن قادرة على إستيعاب ما جدّ في الواقع من حركة وما حصل في الذّوق من تطوّر، فكان أنْ ظهرت الرّواية التاريخيّة وتهيأ لها أن تُغازل الذّوق السّائد وأن تتوجّه إلى قارئٍ محدودٍ في ثقافته وجامح في خياله، فلم تبتعد كثيرا عن السّير الشعبيّة وفنون الحكْي(5) وحاولت أنْ تقدّم تسلية لا تخلو من تعليم وإعتبار رغم محدودية تمثّلها للوقائع التاريخيّة. وخير من مثّل هذه الوجهة "جورجي زيدان" في رواياته التّي ظهرت ما بين (1893–1913).

لكن يبدو أنّ هذا الإتّجاه التّاريخي في بدايته لم يسع إلى تمثّل الرّاهن بل تجاهله وجعل من الأحداث والوقائع الأثيرة في الذّاكرة منهلا اغترف منه ليستعيده بشكل محنّط وممجوج، ولذلك فإنّ تلك النّماذج الأولى للرّواية التاريخيّة حتّى وإن أرضت بعض الأذواق فقد ظلّت قاصرة على إستيعاب ما تطلبه طبقة جديدة نهمة.

ترى لنفسها حقّ الوصاية على الحاضر وحقّ المراجعة للماضي وحقّ الرّيادة في المستقبل... وبسبب هذه المحدوديّة في الرّواية التاريخيّة النّـاشئة ظهرت نصوص روائيّة جديدة يعسر أن تصنّف، فيها تداخل بين الواقع والعاطفة والتّاريخ[6] بل تكاد تتمرّد على كلّ ذلك مثل رواية (في وادي الهُموم) "لمحمّد لطفي جمعة" 1905 أو رواية (عذراء دون شواي) "لمحمود طاهر حقّي" 1906 وهذه النّصوص المتقدّمة التّي تجاهلها بعض النقّاد هي سليلة الحركة الحاصلة في الواقع والوعي والذّوق، وهي تمثّل مرحلة لابدّ منها في تاريخ تطوّر جنس الرّواية عند العرب قبل رواية (زينب)، وإن إحتجّ البعض بعدم إكتمال الملامح الفنيّة في تلك النّصوص فالحجّة واردة في النقد ومردُودة في التّأريخ بالإضافة إلى أن الإكتمال نسبيّ، وهو موصُول بالموت في الأجناس الأدبيّة خاصّة إذا إتّصل الحكم بفنّ الرّواية الذّي هو من أكثر الفنون حركة وإنفتاحا ونسبيّة في مقاييسه.

من قضايا تاريخ الرّواية في تونس

لابدّ من الإقرار ببعض الصّعوبات التّي تُواجه الباحث في تاريخ الرّواية التونسيّة وهي صعوبات تفرضها تعقّد البدايات خاصّة ما كان منها محفوفا بإلتباسات شتّى، بعضها يتّصل بالمدوّنة وتشتّتها ويتّصل بعضها الآخر بتحديد ما يدخل في إطار الجنس الروائيّ من تلك المدونّة وما يُستبعد منها لكونه نصوصا قصصيّة لم تكتمل فيها معالم النّضج(7).

وأعتقد أنّ الإختلاف مبرّر في باب النّقد وهو مفتعل في باب التّاريخ لأنّ النّقد يسمح بالتّقييم والتّصنيف وِفْقَ إعتبارات المعلوم اللاّحق، في حين أنّ التّاريخ يُعنى بأمانة التّعريف بتلك الآثار التّي مهّدت بكثير من الجديّة لنُضج هذا الجنس الذّي نسمّيه اليوم رواية، لذلك ارتأينا بعد طول نظر أن نتجاوز الاختلاف النّقدي وأنْ ننطلق منهجيّا من المؤثرات الأولى سواء الشرقيَة أم الغربيّة التّي جعلت الكاتب التونسيّ في نهاية القرن التّاسع عشر يعرف هذا الجنس الأدبيّ ثمّ يُغرم به ويسعى لاَحِقًا إلى إنتاجه وِفْقَ ما يُلائم الذّائقة والواقع.

فكان الإطمئنان إلى اختصار المراحل في المؤثّرات والنّشأة والتّأسيس كمرحلة أولى ثمّ في النّضج ومقاربة الواقع كمرحلة ثانية.

من المؤثّرات إلى التّأسيس

نعتقد أنّ المؤثر الأهمّ الذي مهدّ لنشوء الرّواية في تونس هو المؤثرالكامن في الذّاكرة والذّائقة الثقافيتيْن ونعني به المؤثّر التّراثي وما فيه من إعتبار للحكي: إعتبارا يتجاوز الإمتاع والإستمتاع ليصل حدّ القداسة انطلاقا من قصص القرآن ومرورا بالنّوادر والحكايات وُصولا إلى المقامات والرّسائل الأدبيّة وحكايات ألف ليلة وليلة والسّير التّي تجاوزت في أثرها حدود الذّاكرة الثقافيّة لتتطوّر من خلالها الذّاكرة الشعبيّة عبر الأجيال المتلاحقة...

وهذا المؤثّر الكامن على أهمّيته لا يمكن أن يُنتج جنس الرّواية بمقاييسه المعلومة إلاّ أنّه يُهيّئ المناخ الملائم حتّى يتطوّر ويكتمل، وعاضده مؤثّر آخر له من الأهميّة القدر الكبير في مستوى التصوّر الفنّي لجنس الرّواية الذّي إعتبره عدد من النقّاد جنسا غربيّا في أشكاله ومضامينه، لما للغرب من سبق في تأهيل وإنضاج مدارسه المتنوّعة، وهذا المؤثّر الأخير موصول بالإطّلاع على الآداب الغربيّة وخاصّة المستجدّ منها من خلال تعريب بعض الآثار في وقت متقدّم وعلى وجه الخصوص ما نُشر في "الرّائد التونسيّ" منذ سنة 1862 من الأداب الإيطاليّة والإسبانيّة[8]، إلاّ أنّ ما نُشر آنذاك بإرادة فرديّة لم يتسنّ له التّواصل ولا الإكتمال لأنّ المستعمر فرض توجّها جديدا منه أن فرض لغته الفرنسيّة وحجب التّواصل أو التّفاعل مع غيرها من لغات الغرب وآدابه، وكان أن طال الانتظار حتّى انتشرت الفرنسيّة وأتقنها بعض المثقّفين اتقانا أتاح لهم في مطلع القرن أن يعدّوها نافذة يطلّون من خلالها على الجديد في آداب العالم وخاصّة على السّرد وفنونه. وكان "محمّد المشيرقي" أوّل من تصدّى لهذه المهمّة الجليلة الرّائدة عندما عرّب بعض الفصول من قصص الكاتب

الرّوسي الشّهير "تولستوي" ثمّ عمد إلى تعريب رواية "خاتم عقد بني سراج" التّي ألّفها الفرنسيّ "شاوبوريان"[9]، ويبدو أنّ اختيار "المشيرقي" للنصّ الأخير يرتبط بحافز ثقافيّ فيه قدر من الحنين لما في موضوع الرّواية من صلات بالبيئة الإسلاميّة وعلى وجه الخصوص بالبيئتين (الأندلسيّة والتونسيّة) كما تبدُو ذاتيّة الاختيار في الفصول الشعريّة التّي انتقاها المعرّب ليؤكّد صلة النصّ بالبيئة والمناخ الثقافِيّيْن في تونس[10].

ومن هذه الشّرارات الأولى ما ذكره الأستاذ "محمّد الفاضل بن عاشور" حول تعريب قصيدة "فيدورة" عن الكاتب الفرنسيّ "فكتور سارد" التّي تعاون على سبكها بالعربيّة كلّ من "محمّد العربي الجلّولي" و"محمّد الجعايبي" ونشرت كاملة سنة 1912[11] ومن المؤثّرات الولع بالإقتباس مثل رواية "فظائع المقامرة" التّي اقتبسها "إبراهيم بن شعبان" عن فكرة شريط سينمائيّ وكان الدّافع فيها تعليميًا أخلاقيًا أكّده كاتبها في مقدّمة الرّواية بإهدائها إلى الوطن[12].

وتجدر الملاحظة أنّ هذه المحاولات المبكّرة تغلب عليها الصّناعة اللفظيّة إضافة إلى حشر المقاطع الشعريّة "إعتقادا من المترجمين بأنّ القارئ يستنيم إلى الشّعر"[13] ويُضاف إلى ذلك تطوّر الحسّ الوطني وما يشحذه عند المثقّفين من وعي ثقافيّ ينحُو منحى السّجال الفكريّ بما فيه من بحث عن مقوّمات خاصّة لشخصيّة وطنيّة بدأت تسعى إلى التّعبير عن خصوصيّتها في النّشريّات المختلفة كـ"الصّواب والمنير ومرشد الأمّة والتقدّم والرّائد والنّهضة وخير الدّين..." زيادة على ما كان يصل من المشرق وخاصّة من مصر وبلاد الشّام من روافد حفّزت المثقّفين وجعلتهم ينتقلون بثبات من الانفعال الثقافيّ إلى الفعل الإبداعيّ ويتطلّعون إلى خلق نصوص فيها تداخل

بين الخيال والذّاكرة وبعض أصداء الواقع وهي بالتّأكيد البداية الفعليّة لنشوء الرّواية في تونس. تنعكس أصداء الذّاكرة بوضوح في العقد الأوّل من القرن العشرين وتحديدا في رواية "السّهرة الأخيرة في غرناطة" التي ألّفها "حسن حسني عبد الوهاب" ونشرت في مجلّة "النّهضة لشمال إفريقيا" سنة 1905[14] ويرتبط موضوعها بأفول نجم الحضارة الإسلاميّة ولذلك عدّها بعض النقاد من قصص الحنين[15] ورغم سلاسة لغتها وجمال الوصف فيها أخرجها البعض من جنس الرّواية لما فيها من خطابيّة في اللّغة ووعظيّة ومباشرة في المضمون[16] وفي الفترة نفسها صدرت رواية "الهيفاء وسراج اللّيل" لمؤلّفها "محمد صالح سويسي القيروانيّ"[17] ونشرتها جريدة "خير الدّين" سنة 1906 وتشترك مع سابقتها في الحنين وكذلك في التوجّه الإصلاحيّ رغم اختلافهما في فضاء المكان، إذ اتصلت الأولى بالأندلس في حين ارتبطت الثّانية بالجزيرة العربيّة.

فمن اليمامة انطلق بطلها "سراج الليل" بتشجيع من والدته "الهيفاء" إلى مصر وإلى القيروان[18] لطلب العلم، وفي هذه الرّواية طموح إلى المعرفة وتطلّع إلى الوحدة الإسلاميّة وفيها بعض الصّلة بالواقع من حيث إعتماد الكاتب أسماء بعض العلماء والمصلحين مثل الكاتب والمصلح المصري "محمّد رشيد رضا" والعالم القيروانيّ "محمّد النّخلي"[19]. وفي النّصوص المتقدّمة إنشداد إلى الماضي يكاد يغيب معه الحاضر فتتالت المقالات الدّاعية إلى ضرورة ارتباط القصّة التونسيّة بالواقع وبضرورة تأكيد صورة للحياة التونسيّة بما فيها من ألوان وأذواق وأتى هذا التوجّه بنتائجه كما ذكر "الفاضل بن عاشور" فكان فيما نشرته مجلة "العالم الأدبي" من أقاصيص ذات لون تونسيّ مُتّخذ من صميم الحياة الشعبيّة والنفسيّة العربيّة... إلاّ أنّ أكثر ما نُشر من

تلك القصص كان ممضى بإمضاء رمزي[20]. ويبدو أنّ إخفاء الأسماء مرتبط بالتوجّه النّضالي الجديد وبالرّسالة التّي وعاها المثقّف والتّي ستتجسّد في نصوص روائيّة لاحقة يمكن أن نعتبرها فاتحة مرحلة هامّة في الرّواية التونسيّة ستفعل في توجيهها فنيّا ومضمونيّا وسيستمرّ أثرها لعدة عقود لاحقة. وهذا التوجّه أثمر رواية اختلف فيها النقّاد وأثارت جدلا[21] ولم يعرف إلاّ جزؤها الأوّل الذّي نشر ما بين سنة 1910 و1915 وهو لا يتجاوز 24 صفحة. هذه الرّواية هي "السّاحرة التونسية" لصاحبها "الصّادق الرّزقي" صاحب الإسهامات المشهودة في الحياة السياسيّة والثقافيّة وصاحب مؤلّفات عديدة من أهمّها : "الأمثال التونسيّة" و"الأغاني التونسيّة" وأهمّ ما في هذا النصّ الروائيّ عزوف صاحبه عن قطبي الإقتباس والحنين ومحاولة تمثّله للواقع التونسيّ في أبعاده السياسيّة والإجتماعيّة والجغرافيّة إذ إنشدّ المكان في الرّواية إلى المدينة بحاراتها وأرباضها: "القصبة، الجلاّز، الجيّارة، المركاض" [22]. كما ارتبط الحدث فيها بعائلة فقيرة فقدت عائلها في النّضال ضدّ الأجنبيّ وقد برع الكاتب في إثارة تعاطف القارئ من خلال تصويره المتقن للإطار الأسريّ وتركيزه على شخصيّة الوطني الذّي سيضحّي بذاته وأسرته في سبيل مبادئه ويظهر النّقد السياسيّ من خلال نقمة الكاتب على "الحسن الحفصيّ" الذّي "اشتغل باللّهو... وقد تفشّى في المملكة خبر انشغاله عن أمور الملك بالملذّات والملاهي فشقّت عصا الطّاعة عرب بطون رياح وأولاد سعيد وجبال مطماطة..."[23].

ورواية "السّاحرة التونسيّة" بما فيها من جرأة التّشهير بالفساد السياسيّ فتحت السّبيل لكتابات لاحقة أو متزامنة معها سارت على المنوال نفسه واتّخذت من الهزء بالمعمّرين ورجال الإستعمار مضامينا لها، من ذلك رواية (دالماس)

لـ"سليمان الجادوي" وهو من الذّين تجنّدوا لمقاومة الإستعمار عبر إنضاج الوعي الوطني المقاوم فأسّس لذلك الغرض صحفا عديدة كان لها كبير الأثر في الثّقافة الوطنيّة وهي (المرشد ومرشد الأمّة وأبو نواس)، ومن واقعيّة هذه الرّواية أن اتخذت من إسم أحد الإستعمارييّن المكلّفين بإدارة المدرسة الصادقيّة التّي كانت من أهمّ روافد الوعي التحرّري الوطني بطلا لها، وتميّزت رواية "دالماس" بطولها إذ اشتملت على سبعة فصول وهي تعتبر "النّموذج التّاريخي لميلاد الرّواية المقاومة والقصّة النّضاليّة التّي عرف منها أدبنا التونسي أنماطا أكثر نضجا في فتراته الأخيرة" (24). ولا تخلو هذه الرّواية من بعض الخصائص الفنيّة المميّزة مثل استبطان أغوار الشخصيّات وتصوير "دالماس" مفضوحا أمام نوازع نفسه الاستعماريّة، فراوح الكاتب فيها بين حوار خارجيّ وآخر داخليّ وأكّد على ضرورة مواجهة الإستعمار من خلال تعريته والانتصار للشخصيّة النقيضة من خلال تطوير مستويين نضاليّين يرتبط الأوّل بالوطن ويتّصل الثّاني بالعقيدة .. وبأسلوب ساخر سعى "سليمان الجادوي" إلى نقد غلاة المعمّرين ومنهم "دوكارنيار" وصدر في جريدة "مرشد الأمّة" عدد فيفري 1911 إعلان عن رواية على غرار رواية "دالماس" : "إنتهى مدير الجريدة من تأليف رواية "دوكارنيار" العجيبة وهي رواية خياليّة تمثيليّة فكاهيّة وتاريخيّة، وقد أتى فيها على أدوار ذلك الرّجل الخطير منذ وجوده على هذه البلاد وضمّنها أعماله وظاهره وباطنه تخليدا لحياة الرجل وخدمة للأجيال(25).

إلاّ أنّ هذه الرّواية لم يعرف منها سوى بعض الفصول التّي نشرت في جريدة "أبي نواس" ولا يُخفي الكاتب نزعته الإصلاحيّة السياسيّة ووعيه بشروط العمل الفنّي بل يؤكّد أنّ الخيال في القصّة أو الرّواية هو تقنية يخفي من خلالها مواقفه من

الإستعمار فيقول: "إنّ القلم في كثير من الفصول تراه يجنح إلى الخيال فيكتب من السّماء إلى الأرض أو يجعل هدفه غالبا سياسة فرد من أفراد الإستعماريّين تفصيا من إرهاق الإدارة"[26].

إنّ تميّز نصوص "الرّزقي" و"الجادوي" بمقاربة البيئة المحليّة لم يمنع ظهور نصوص روائيّة أخرى فيها حسّ سياسيّ لكنّه على صلة بالحنين للخلافة العثمانيّة الآفلة. فسجّل بعضهم صفحات من "الحرب المليّة" في صياغة روائية تمجّد بطولات الأتراك وتحلم بعودة أمجاد الإمبراطوريّة العثمانيّة، ومن أبرز هؤلاء الكتّاب: "محمد الحبيب" الذي أصدر روايتين في نفس الغرض رغم اختلاف أسلوبيهما وهما (بسالة تركيّة) و(وطنيّة الأتراك)[27] تأثّر فيهما الكاتب بزيارته لدار الخلافة في "الآستانة" فحاول أن يجمع بين مشاهداته وعاطفته وخياله في قوله: "عزمت ومن اللّه استمدّ المعونة أن اختلس من أوقاتي في كلّ فرصة تسنح برهة لكتابة قصّة. محورها إحدى حوادث العالم الأخيرة مستهلاً بحوادث الحرب "الملّية" لما لنا من وشيجة الرّحم والتعلّق بتركيا، مُتحاشيا الأسلوب المتّبع في كتابة القصص من الغرام والتّشبيب وما شاكله لتكون قصّتي ألذّ ما يُطالعه الرّجل..."[28].

ومرحلة التأسيس يمكن أن تمتدّ إلى أواخر الثّلاثينات من القرن العشرين بما في ذلك نصوص "محمد قبادو" التّي وظّف فيها أسلوب المقامة إلاّ أنّ الأثر الأعمق في نشأة الرّواية التونسيّة وتشكّل ملامح الوعي الفنّي بدأ مع "جماعة تحت السّور" وتحديدا مع نصوص "علي الدّوعاجي" التّي تميّزت بخصائصها الفنيّة إضافة إلى عمق مقاربتها للواقع الإجتماعيّ وصدق تمثّلها للشخصيّة التونسيّة، ورغم أنّ شهرة "الدّوعاجي" ارتبطت أساسا بفنّ القصّة فإنّ أثره جليّ في توجيه الكتابة السّرديّة

عموما وجهة واقعيّة أثمرت لاحقا مع كتّاب انضجوا فنّ الرّواية وكان لهم كبير الأثر في خلق ما يمكن أن نسمّيه "مدرسة " لها خصوصيّات مميّزة كالتّي ستتطوّر مع "البشير خريّف" وغيره. وقد أسهم "علي الدّوعاجي" بروايتن إحداهما من أدب الرّحلة وهي (جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسّط) أمّا الثّانية فقد أشار إليها "محمد فريد غازي" ووصّفها بأنّها : عمل روائيّ مرموق[29] لكنّها لم تر النّور في عالم النّشر وهي بعنوان (شوارع الأقدام المخضّبة).

ويمكن أن نعتبر "الدّوعاجي" اللّبنة الأوثق في مراحل التّأسيس على إعتبار اكتمال صرح بنائها شكلا ومضمونا، فيما يمكن أن تنهض عليها الرّواية التونسيّة لاحقا من معالم وخصوصيّات انطلقت من "محمود المسعدي" في أواخر الثّلاثينات وتواصلت مع "محمّد العروسي المطوي" و"عبد الحميد منيف" في الخمسينيات ثمّ ترسّخت مع "البشير خريّف" في الستّينيات.

مرحلة النّضج

لئن اعتبرنا "الصّادق الرّزقي" بروايته "السّاحرة التونسيّة" رائد النّشأة و"الدّوعاجي" بنصوصه العديدة رائد التأسيس فيمكن أن نعتبر "المسعدي" رائد مرحلة النّضج باعتبار الوعي المبكّر بأصول هذا الفنّ إذ بدأ ينشر فصول (حدّث أبو هريرة قال) منذ أواخر الثّلاثينات في "الزّمان" و"المباحث" ورغم تأخّر نشر هذه الرّواية كاملة فقد اعتبرها بعض النقّاد إنطلاقة قويّة للرّواية التونسيّة [30] بما فيها من انعكاس لأصداء حضاريّة وكونيّة وبما تثيره من قضايا الإنسان والمصير والوجود بلغة جمعت بين جمال الشّعر ورصانة الفكر...

ويبدو أنّ عناية المثقّفين قد انصرفت بكاملها إلى الشّأن السّياسي في هذه الفترة فلم تظهر نصوص جديدة إلاّ غداة الإستقلال وتحديدا سنة 1956 مع رواية "محمّد العروسي المطوي" (ومن الضّحايا) وهي الرّواية التونسيّة الأولى التّي نشرت كاملة في هذه المرحلة ثم أعقبتها روايتان لـ"عبد الحميد منيف" هما (سرّ المعركة) سنة 1957 و(أخيرا تزوّجتها) سنة 1958 وهي روايات في مجملها متأثرة بحوادث الإستقلال وروح الكفاح الوطني والدّعاية السياسيّة.

ولئن بدت مرحلة الخمسينيّات مرحلة انتقاليّة برواياتها الثّلاث فإنّ العقدين المواليين قد احتضنا حركة روائيّة هامّة، تمثّلت في وفرة نسبيّة للنّصوص وفي نظرة جديدة للواقع فيهما كثير من النّقد والتّقييم مع سعي إلى تأصيل ومحاولة تجديد، على اعتبار الفهم الخاصّ للفنّ الروائيّ وما فيه من ممكنات الانفتاح والتّجاوز والبحث عن صيغ فنيّة فيها كثير من الجرأة والتميّز.

وفي هذه المرحلة التّي تواصلت فيما يقارب العقدين أمكن الحديث عن اتّجاهات في الرّواية التونسيّة، بعضها مواصلة وتطوير لجذور واقعيّة ككتابات "خريّف" (حبّك درباني) و(برق اللّيل) و(الدّقلة في عراجينها) وبعضها يوظّف الواقعيّة كأداة للدّعاية السياسيّة ككتابات "محمّد العروسي المطوي" (ومن الضّحايا) و(حليمة) و(التّوت المر)، وبعضها الآخر ينحو بالواقعيّة منحى التّاريخ مثل "محمّد المختار جنّات" في روايتي : (أرجوان) و(نوافذ الزّمن)، ويبدو أنّ إختلاف الدّارسين في مستويي التّقييم والتّصنيف مردّه التّداخل بين التّاريخ والنّقد [31] .

وإن كنّا قد إلتزمنا في هذا المدخل تفادي التّقييم فإنّ بعض التّصنيف يبدو ضرورة حتّى يتمكّن الدّارس من رصد الاتّجاهات الفاعلة في الرّواية التّونسيّة، وحسبنا أن نُشير باحتراز إلى الاتّجاهات الكبرى التّي بدأت تتمظهر فنيًا ومضمونيًا، منها ما يمكن أن يُلحق بالواقعيّة وتفرّعاتها الكثيرة مثل (المنعرج) لـ"مصطفى الفارسي" و(يوم من أيّام زمرا) لـ"محمّد صالح الجابري" و(في بيت العنكبوت) لـ"محمّد الهادي بن صالح" و(بودودة مات) لـ"رشاد الحمزاوي"... ومنها نصوص أخرى أدرجها البعض ضمن (التيّار الأدبي الجديد) أو (الاتّجاه التّجريبي) منها كتابات "عبد القادر بن الشّيخ" و"عزّ الدّين المدني" وغيرهما...

وتبقى كتابات "المسعدي" مُميّزة باعتبارها مؤسّسة لا تّجاه ذهنيّ اختصّ بطرح قضايا كونيّة بأسلوب شعريّ يجعل من اللّغة مبحثا جماليّا ومقصدا من مقاصد الفنّ الروائيّ، وهذا التوجّه حضي برعاية مدرسيّة وأكاديميّة ممّا هيّأ لامتداده وتواصل أثره في اللاّحق من بعض النّصوص الروائيّة التونسيّة فيما يمكن أن نسمّيه اتجاها "إنشائيّا" يُعلي من شأن اللّغة ويعتبرها منتهى الخلق الفنيّ وهذا الإتّجاه رغم

قدم بداياته : مع نشر الفصول الأولى من رواية "المسعدي" "حدّث أبو هريرة قال..." في أواخر الثّلاثينات فإنه لم يفعل في توجيه الرّواية التونسيّة إلاّ في أواسط الثّمانينات مع بداية تخرّج الدّفعات الأولى من جيل الإستقلال من الجامعة التونسيّة...

ورغم ما أسلفنا في شأن ريادة "المسعدي" بنصوصه المتقدّمة زمانا وفنّا، فإنّ الاتّجاه الواقعيّ بأصوله القديمة التّي انطلقت منذ سنة 1905 مع (السّاحرة التونسيّة) لـ "الصّادق الرّزقي " والذّي تدعّم بكتابات "الدّوعاجي" ونضج في أعمال "البشير خريّف" وتفرّع في كتابات اللاّحقين كان –في إعتقادنا– أكثر تجذّرا من حيث صلته بالواقع وارتباطه بحركة الوعي ورصده لأهمّ التحوّلات الإجتماعية والنفسيّة والسياسيّة في تونس وقد تدعّم هذا الاتّجاه بنصوص مُتميّزة تجاوزت المرحلة "التسجيليّة" وضربت في مجال التّنويع مضارب شتّى...

ولئن تجاوز عدد الرّوايات المنشورة "السّبعين" في النّصف الأوّل من الثّمانينات[32] فإنّ ما صدر بعدها يُعدّ تراكما جديرا بالدّرس والتّوثيق نشأ من تعايش الإتّجاهين الإنشائيّ والواقعي، ومن تنافسهما فتحت الرّواية في تونس آفاقا جديدة من خلال سعي النّصوص المتأخّرة إلى الجمع الواعي بين جماليّة الخطاب وأدواته وعمق الخبر في صلته بموقع حضاريّ وإجتماعيّ وسياسيّ مميّز ومختلف في معالمه وقضاياه...

وحسبنا في هذا المجال أن نشير إلى بعض الملامح الكبرى، من خلال إستقراء مختصر لنماذج نعتقد – باحتراز– أنها تعكس واقع الرواية التونسية، ففي العشرية الأخيرة من القرن الماضي تطور الإتجاه الواقعي وتفرّع في نصوص كثيرة إكتمل في بعضها الوعي الفني "كرأس الدرب" لرضوان الكوني فيما يمكن أن يؤسس لواقعية

فنية، ونزع بعضها إلى فضح الواقع ورصد تحولاته فيما يمكن أن يؤسس لواقعية نقدية تؤرخ فنيا للتحولات الكبرى في واقعنا الإجتماعي كروايتي "النزيف" للناصر التومي و"مقهى الفن" لعبد القادر بالحاج نصر، واتجهت نصوص أخرى وجهة ذاتية تأسست على الحنين واسترجاع الفضاءات المفقودة مثل "دار الباشا" لحسن نصر و"حب الزمن المجنون" لعبد الواحد براهم و"عشاق بية " للحبيب السالمي" و"باب الحضراء" لعاشور بن فقيرة...

كما سعت نصوص لاحقة إلى إستبطان الذات البشرية في شتى تعالقاتها مع لحظة تاريخية في مستوياتها النفسية أو الذهنية أو الحضارية مثل "في انتظار الحياة " لكمال الزغباني أو "شيخان" لحسن بن عثمان...

ولايمكن الحديث عن الواقعية دون الإشارة إلى تجربة محمد الهادي بن صالح التي اتسمت بثرائها وتواصلت منذ السبعينات في روايات كثيرة تفضح دوائر السقوط الإجتماعي وتؤرخ للرذيلة.

وفي مقابل هذا التراكم الواقعي تطور الإتجاه الإنشائي باحتشام، من خلال نصوص "محمود طرشونة وصلاح الدين بوجاه وفرج لحوار" لكننا نعتقد أن فرج لحوار بسعيه إلى تطوير نصه يرسم مستقبل هذا الإتجاه، ففي رواية "المؤامرة" تجربة متفردة بفنيتها وعمقها وتعددها، فيها محاولة جادة للخروج من أسر اللغة، وسعي إلى ربط الفن برؤية نقدية في علاقة بلحظة تاريخية ذات خصائص وأبعاد إجتماعية ووجودية.

وفي الختام يمكن أن نقول أن الرواية التونسية التي قاربت بعناوينها الثلاثمئة خلال قرن من الزمن، لم تنشأ من فراغ كما لم تنشأ من تثاقف غربي بقدر

ما إتكأت على جذور موصولة تفرعت وتطورت، وأن اللاحق منها لا يحجب فضل السابق، وأن الحاصل فيها نصوص جادة في مستوى المضمون، جريئة في مستوى النقد، ممتعة في مستوى الفن، تجاوزت من خلال وعي أصحابها بعض الإختلالات المعيقة كالمباشرة، والدعائية السياسية والإثارة المجانية، والسطو على التراث، والإنشائية المفرغة...

إلا أننا نلاحظ في المقابل سيطرة نزعة محافظة حدت من طرافة المضامين وحددت زوايا النظر لواقعنا المتغير، فتقلص الحلم أو ما يسمى بيوتوبيا الفن، فتقيدت نصوصنا بمنظور ردة الفعل والإنفعال في تدافع آني بين الذات والواقع تتقلص فيه مغامرة الأعماق لتكون النصوص رغم تفردها أسيرة أفق منظور وخيال محدود.

ويمكن أن نتطلع إلى آفاق مستقبلية، تغامر فيها الرواية شكلا ومضمونا مغامرة الإمتلاء، وتجنح جنوحا خلاقا فتتعدد فيها الأصوات وتصخب فيها الأصداء...

وهذه الرواية المرتقبة لن تتنفس في مناخ آحادي، لأنها في صلة بالتعدد والإمتلاء في بعديهما السياسي والثقافي.

تراجم الأعلام

- محمد الحبيب: أحد رواد المسرح التونسي ولد سنة 1902 وقضى معظم حياته في خدمة المسرح بعد تخرجه من الزيتونة والخلدونية
(عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).
- محمد المشيرقي: من مواليد تونس العاصمة 1885 درس بالمعهد الصادقي والجامعة الزيتونية عمل كاتبا بالمصالح القضائية ثم مترجما بها تحصل على ميدالية "فرماي" للجمعية الوطنية
(عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).
- إبراهيم بن شعبان: ولد بتونس العاصمة سنة 1892 درس في الزيتونية ثم في الخلدونية أحرز على ديبلوم العلوم واللغة الفرنسية تتلمذ على الشيخ "النخلي" طبع كتابا دينا إصلاحيا بعنوان "اللواء" شارك في تحرير عديد الصحف وأسس مجلة التعليم العربي
(عن عز الدين المدني مجلة قصص جويلية 1967).
- عبد العزيز الوسلاتي: من الذين كرسوا حياتهم في خدمة الأدب ترجم عدد من القصص ونشر مقالات في الإقتصاد والإجتماعي (عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).
- محمد الصادق الرزقي: 1874- 1939 أصدر "مجلة العمران" ثم أصدر جريدة "إفريقيا" ألف رسالة في تربية النحل وكتابي "الأمثال التونسية والأغاني التونسية"
(عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).
- سليمان الجادوي: ولد بجربة ثم انتقل إلى العاصمة درس بالزيتونة أنشأ جريدة "المرشد" ثم "مرشد الأمّة" سنة 1909 ثم أصدر جريدة "أبونواس" وهو من مؤسسي الحزب الحر الدستوري التونس
(عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).
- البشير خريف: ولد بنفطة سنة 1917 من عائلة متعلمة ثم غادر إلى العاصة حيث إستقر تأثر خاصة بالرزقي والدوعاجي وانتهج الواقعية في كتاباته الروائية والقصصية
(عن محمد الهادي بن صالح مجلة قصص عدد 23 أفريل 1972)

- محمد الجعايبي: 1878 – 1938 درس في الجامعة الزيتونية إعتنى بالسياسة والصحافة أسس "الصواب" سنة 1904 ثم مجلة خير الدين سنة 1906 وترأس تحرير "الزهرة" من أهم آثاره رواية عبد الحميد التي تشرح أحد أطوار التاريخ العثماني

(عن محمد صالح الجابري – القصة التونسية).

هوامـــش

1- د. طه وادي : مدخل في تاريخ الرواية المصرية : ص 12.

2- د علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ص 22.

3- المرجع السابق : ص 30.

4- ابراهيم السعافين : تطور الرواية العربية في بلاد الشام ص 44.

5- المرجع السابق ص 22 .

6- طه وادي. مدخل في تاريخ الرواية المصرية ص 25.

7- راجع في هذا الصدد دراسة أحمد ممو "الأهتمامات الأساسية للرواية التونسية" قصص عدد 52 افريل 81 وكذلك مصطفى الكيلاني في "اشكاليات الرواية" ومحمد صالح الجابري "القصة التونسية" ص72. وكذلك عزالدين المدني "قصص" اكتوبر 67.

8- محمد صالح الجابري "القصة التونسية" ص 73.

9- المصدر السابق ص77.

10- محمدالفاضل بن عاشور "الحركة الأدبية والفكرية" ص 138 .

11- محمد ص الجابري "القصة التونسية" ص 80.

12- المصدر السابق ص 89.

13- 15 -16- المصدر السابق ص32/31.

17 - المصدر السابق ص 32.

18 - المصدر السابق ص 33 .

19 - محمد الفاضل بن عاشور "الحركة الفكرية والأدبية" ص 170.

20 - محمد صالح الجابري "الفصة التونسية" ص 53.

21 - المصدر السابق ص 53.

22 - المصدر السابق ص 61.

23 - المصدر السابق ص 57.

24 - المصدر السابق ص 67.

25 - المصدر السابق ص 68.

26 - المصدر السابق ص 69.

27 – محمد فريد غازي "مشاكل القصة" الفكر ماي 59 ص21 .

28 – رضوان الكوني"المسيرة الروائية" قصص اكتوبر 85 ص 64 .

29– انظر رضوان الكوني "الكتابة القصصية" ص22 ومصطفى الكيلاني اشكاليات الرواية ص 14 وكذلك صالح القرمادي حوليات الجامعة عدد2 1965.

32– انظر سرد الرواية التونسية "ابلا". اورده مصطفى الكيلاني في اشكاليات الرواية ص 33.

رواية "رأس الدّرب"
من التّجريب إلي التّأصيل

إنّ الروائيّ كما يرى "باختين" هو منتج للمعرفة ومُحاور لثقافته ولعصره [1] ولذلك كانت الكتابة في كلّ العصور إنخراطا في الواقع وسعيا لتفسيره أوّلا، والطّموح إلى تغييره في مرتبة ثانية، وانطلاقا من هذا المبدإ نقارب النّصوص في صلة بمراجعها لأن الكتابة لا تنفصل عن أهدافها وكذلك تكون القراءة : وعيا بأزمة خلق النص وإحالة إلى جملة العوامل المنتجة والفاعلة في ولادته وتوجيهه وهي محاولة النفاذ إلى الدوافع المتشابكة والمعقدة التي أنجبت النص في لحظة تاريخية معينة فجعلته مختلفا عن كل نص آخر اختلافا بينا في خصوصية إبداعية تجعله مفارقا من حيث بناؤه أو من حيث القضايا التي يثيرها ومفارقا كذلك بخصائصه النفسية في صلته بمبدعه وبخصائصه الفنيّة، في صلته بذوق يسعى إلى التفرّد رغم تأثّره المحتوم بنصوص سابقة ينبثق منها ويتجاوزها جماليّا في الآن نفسه [2].

ومن هذا المنطلق يفرض النصّ حضوره بقدر التقائه بزمنه إذ أنّ الكتابة هي أزمة الذّات في صلتها بالواقع ويبدو أنّ رواية "رأس الدّرب" لـ"رضوان الكوني" تستجيب لشروط الأصالة الفنيّة لأنّها خرجت عن دائرة التجريب الّتي سقطت فيها نصوص أخرى – تجريب فيه كثير من الضّياع والإدّعاء عبر الإنخراط في شكلنةٍ تجعل من الكتابة لعبة مترفة لاتُحيل إلاّ على عجز أصحابها وضبابيّة رؤاهم الّتي يتوهّمون.

وعندما نظرت في هذه الرّواية ألفيتها نصّا متميّزا إعتمد فيه صاحبه تقنيات فنيّة متعدّدة هي قد تمثّل في مجملها نهاية تطوّر النصّ الروائيّ الحديث.

الفضاء الإنسانيّ في رأس الدّرب

إنّي أعتبر الرّواية فضاءات تتآلف عبر نظام مخصوص وأعتقد أنّ وجهة النّظر في (رأس الدّرب) تبدأ من الإنسان الذّي اختاره "رضوان الكوني" مجسّدا لروايته ثمّ لعبة الإيهام في النصّ وباعتبار أنّ كلّ ما في الرّواية هو اختيار لا حياديّة فيه ولا مصادفة، بل هو انتقاد عليم وهادف نواجه عبره (منظور الكاتب) وتحديدا مواقفه من خلال فعل الكتابة. كان البطل في (رأس الدّرب) مفصحا عن خيار ما، فهو عاديّ في إنتمائه لفئة شعبيّة من الجنوب التونسيّ بائس النّشأة، خصاصة الفقر وحرمان اليّتم...

"وفي الفصل كنت أشرد خارج المعهد... وأتملّى أجزاء بيتنا وهو يسّاقط جلاميد، جلاميد. صغيرا فارقتني أمّي يوما وارتحلت عنّا وهذا والدي اليوم يعلن بقطع أمواله عن الرّحيل... وكان لا بدّ

لنتائجي المدرسيّة أن تتقهقر بي حتّى توصلني يوما خارج باب المعهد... واستقرّ بالرّقبة خائبا " (ص 123).

وأضاف الكاتب ملمحا مميّزا لشخصيّة الرّواية : أن يحمّلها وزرا آخر سيكون له شأن في صنع الإمتداد النفسيّ والحيويّ للبطل. فهو مثقل بعبء ماضي والده الذّي كان يعمل شرطيّا زمن الإستعمار والذّي التصقت به تهمة الخيانة، رغم (ايجابيّة شخصيّته) فارتحل إلى الجزائر حيث قضى نحبه غريبا مُبعدا.

أعود فـأؤكد مسألة الإختيار الرّوائي الذّي يجعل الصّراع هادئا رتيبا، هدوء الحياة التّي نعيش، هو صراع من أجل موقع في مركبة الحياة حتّى وإن كان (من الدّرجة الثّالثة) : هو صراع الإنسان العادي ضدّ مواصفات ملتبسة يعيها جيّدا دون

أن يسهم في صنعها : ملابسات يحمل وزرها لتصبح قضيّة كيان. يسعى أن يكون منطلقا من (قاع) الواقع الإجتماعيّ عبر محاولة وعي الذّات وصنع الكرامة عند فئات ترفض التّهميش وتعطي لنفسها أحقّية الحياة والحلم رغم إطار الإستلاب المتعدّد في أوجهه :

- الإجتماعي : (مقاومة البطل لرؤية الآخر).
- الطّبقي : (مقاومة الخصاصة والسّعي للعمل في المدينة).
- الجهوي : (تناقض البطل بين حبّه لقريته وثورته على استلابها وأهلها).
- السّياسي: (وعي البطل باختلال المواقع الجائر : مابعد الاستقلال وبتأثير ذلك في حياته الشخصيّة وفي أوجه الحياة العامّة).

ولعلّ تميّز "رأس الدّرب" ينطلق من هذا الإختبار الصّعب أن يكون البطل حاملا لهموم تُلامس الأرض في تواضعها وواقعيّتها وأن يستبصر ذاته والآخرين بمنظور إيجابيّ فيه الكثير من التّفاؤل وصدى الأحلام الصّغيرة : (العمل، الإستقرار، الكرامة) : "وقد مرّت سنوات وسنوات وأنا لم أفقد الأمل في تحقيق ما نحلم به .. وأنا والحمد للّه، حقّقت أعسر الأحلام فقد تزوّجتك يا "تبر" في يوم من الأيّام لست أدري كيف تمّ ذلك ولا كيف قطعت مراحل ذلك الحلم .." (ص 24).

ويتدعّم قصد الإختيار في أن يجعل الكاتب بطله،إطاره العاديّ (الطّبقي/الإجتماعي) وأن تكون حياته موشومة منذ منشئه برفض الآخرين (في القرية) وبسعيهم إلى تهميشه وتحديد مجال تواصله الإجتماعي :

"عندما تزوّجتك يا تبر لم يثر زواجي أحد .. النّوري ولد الشّريف الطّويل توزّج من "تبر" بنت الهامل .. اتّفاق في الأصل وتوحّد في التوجّه وعاش من عرف قدره" (ص 25).

في "رأس الدّرب" تبتعد الأفكار عن التّجريد فتتبدّى ملتبسة بالشخصيّة. مندمجة في الطّبائع أو ردود الأفعال السلوكيّة التّي تتأصّل في بيئة جنوبيّة محافظة ذات عمق عقائدي يرسخ إيمان قويّ منذ الصّغر يُجابه من خلاله البطل عسر الواقع ويطرد الأوهام "وأرتحت إلى القرآن أتلوه .. وبدأت أذوق طعم الأمن والنّعيم وأشعر بالحماية " (ص 66).

ومن خلال هذا الإختيار القيَمي تتراكم أوجه النّقد انطلاقا من مواقف البطل التّي تواجه انحراف القرية لتقع في نقائص المدينة فيثُور تارة ويتردّد تارة أخرى ويخضع أحيانا على مضض استجابة للضّرورة .إلاّ أنّه في كلّ ذلك لا يتخلّى عن موقع قيمي ثابت يتجلّى من خلاله إدانة الذّات والإحساس بالنّدم :

"عندما أفقت ممّا كنت فيه خالطني شعور بالتقزّز لمشاركة إمرأة مسنّة سريرها .. والخجل من نفسي عندما لمحت صور أبنائي ووجه تبر" (ص 142).

ولكن يبدو أن الكاتب ينتصر للواقع على القيم (بفعل الضّرورة) لأنّه وصل بين سعي بطله إلى المدينة وعلاقته الآثمة "بزليخة" وسيكون المال الذّي قدّمته له مدخلا يؤسّس صلة البطل بحلم المدينة والإستقرار فيها وكأن المدينة من حيث هي مدخل للحلم والمستقبل ستكون كذلك مدخلا لتسامح قيمي يفرضه الواقع إذ يحسم البطل تردّده بين الموقعين فيتمرّد على محوديّة القرية وجهله ويقبل على واقع المدينة رغم (عهره) !!

ومن خلال البطل يتّسع الفضاء الإنسانيّ في الرّواية فنرى الآخرين من خلال التّواصل الإجتماعي ،منظورا إليهم في وعي البطل ضمن صلة الإئتلاف والإختلاف.فتكون القرية حاضرة من خلال وعي البطل الممزّق بين انجذاب العاطفة ونور العقل وتكون شخصيّات القرية مكثّفة عبر الاسترجاع في الوعي من خلال السّرد أو من خلال الحوار والوصف اللّذين أحالانا إلى مشاهد شديدة الحيويّة، استطاع الكاتب من خلالها أن يستبطن نفسيّة القرويّ وأن يستكشف خيالاته وأحلامه وحتّى أوهامه في مجمل أبعادها الإيجابيّة أو السلبيّة مثل : (المأتم وحوارته)(ص 253 و273) (أو مشهد إجتماع أهل القرية لمراقبة ظهور "الجنّ") ص 227 ويمتدّ هذا الفضاء الإنسانيّ على قدر حركة وعي البطل لتكون المدينة مستحضرة كأمتداد جديد في المكان من خلال الذّاكرة : فضاء يكتشفه البطل ليجعل منه موطن أحلامه المكنة ويحضر فيه الإنسان بوجه آخر

مرتسما في ذهن البطل فتكون شخصيّات المدينة مستحضرة بشيء من التآلف: (عمّ سليمان صاحب النّزل وجلساؤه وحواراتهم في الأدب والسّياسة و"زليخة" زوجته بما تحمله من رموز الصّراع بين الواقع والقيم في صلتها بالبطل).

فضاء الأفكار (ووجهات النّظر)

أعتقد أن لا شيء ينفلت من مجال الفكرة التّي تسعى إلى التشكّل عبر النّص الروائيّ . ولعلّ الهواجس الفنيّة هي تمظهرات مختلفة لتاريخ الأفكار الذّي يختزل شقاء المبدع في محاولة التحيّل على القارئ ومخاتلته ومراودته عن نفسه كي يتقبّل عالم الأفكار والمواقف بشكل مُموّه أُصطلح على تسميته (بنية فنيّة). ومن هذا الإقتناع

ينتصر كبار الروائيّين للفكرة على أنّها الجوهر الذي يحقق أصالة النّص كما يقول "دستوفسكي" متحدّثا عن إحدى رواياته "في الرّواية أشياء كثيرة كتبت على عجل ولم تكن موفّقة .. لكن هناك ما هو موفّق وصائب، أنا لا أقف إلى جانب الرّواية بل إلى جانب فكرتي" (4).

ويبدو أنّ الفكرة المركزيّة في رواية "رأس الدّرب" هي صراع الإنسان ضدّ حتميّة إجتماعيّة تتحدّد بملامح وضع خاصّ في زمن معيّن .

وهذه الفكرة النّواة تتمظهر من خلال تفرّعات مركزيّة أهمها :

- الوعي بالذّات في صلة بالآخر .
- نقد الموضوع الخارجي عبر فضحه وإدانته .
- إمتلاء الذّات كحركة إيجابيّة تتجاوز الآخر .

ويبدو أنّ فضاء الأفكار هو الذّي يحدّد وجهة النّظر في الرّواية لتصبح الفكرة في رواية "رأس الدّرب" معبّرة "عن الإنسان داخل الإنسان"(5) من خلال تمظهرات الوعي المختلفة : (أنماط سلوكيّة — ردود أفعال ومشاعر وأحاسيس — مواقف وأفكار) وتُوغل الرّواية في موقف الإنسان من ذاته الذّي يتلازم مع موقفه من محيطه في شروط إجتماعيّة وإقتصاديّة وسياسيّة معيّنة . والذّي يعني "رضوان الكوني" خاصّة ليس ما يكونه بطله بالنّسبة للبطل وما الذّي يكونه البطل بالنّسبة لنفسه لأنّ "النّوري" بطل الرّواية يعي ذاته تدرّجا في صلتها بواقع القرية ثمّ يكتشف بُعدا آخر من خلال صلته بالمدينة فتكون القرية وعيا بمأساويّة الحاضر وقتامة الماضي، وتكون المدينة استشرافا لمستقبل ممكن سيؤطّر حركة البطل الحالمة التّي تنتهي بها الرّواية :

"علنا يا "تبر" سنستقبل صباحا جديدا تنتفي فيه أخبار الشّؤم وأحداث المصائب .. وعبر درب جديدة تنطلق من رأس الدّرب نفوز بالطّمأنينة التّي نبغي وبالعمل المثمر الذّي إليه نسعى" (ص 339).

ولأنّ الكاتب اختار لراويه الإندماج، تصبح الفكرة ملتبسة بذات الشخصيّة معبّرا عنها من داخلها لـ"خلاصة تشخيصية فنيّة مندمجة بذات البطل"(6) فيقدّمها الكاتب في شكل حيوي يندمج مع حركة البطل، ينطلق منها ليؤول إليها مجددًا وتكون الفكرة كاشفة عن نموّ وعي الشخصيّة في صلتها بالعالم الموضوعي المتحرّك لذلك يندمج الرّاوي مع البطل ويتعاطيان السّرد والحوار فتتداخل ضمائر الخطاب متردّدة بين البطل الذّي يرى فيروي عنه (مخاطبا) ،وبين البطل الذّي يرى ويشعر فيروي بضمير المتكلّم

"وشعرت أنت بطعم لذيذ للحياة .." ص 130– "قالت وهي تجلس قريبة منك والغرفة معتّمة "ص 32 "واستعجلت شرب الشّاي وانهاء مجلسه توّا فقد شبّت أشياء أخرى بداخلي" – ص 133 – فيتردّد السّرد في تداخل بين الرّواي / البطل ليحلّ أحدهما في الآخر، وتتنوّع صياغات التّعبير تنوّعا طريفا يُضفي على السّرد حركيّة عبر اختلاف الضّمائر والإحالات ويبدو أنّ الكاتب في "رأس الدّرب" فضّل الأسلوب غير المباشر الحرّ الذّي يسمح بحريّة أكبر في نسج كلام الشخصيّة داخل كلام الرّاوي لتعبّر بلا وسائط عن مشاعرها وعواطفها وتأمّلاتها : "ترى ما الذّي قذف بك يا نوري في هذا المكان ما الذّي جعلك تعود إلى هنا لولا حبّ لهذه التّربة واشتياق لأبنائك وزوجتك والخالة " ص205 .

وهذا الاختيار الرّوائي يعتمد المهمّة التحليليّة لتكون ذات أهميّة قبل المهمة التقييميّة، ويسمح أكثر من غيره بتحليل الصّراع النفسيّ بين النّزعات والأهواء وبين القيم والرّغبات المتضاربة داخل شخصيّة البطل فيكثر التّداعي الذّي ينقل البطل من الحاضر في القرية إلى ذاكرة قريبة في المدينة، وتحضر صورة "زليخة" والعلاقة المحرّمة معها في تقابل مع الزّوجة الوفيّة "تبر" انطلاقا من رغبتها في سماع أخبار "تونس" ومحاولتها استطلاع الجديد في تلك المدينة الكبيرة ومعرفة نمط العيش فيها خاصّة فيما يتّصل منه بحياة زوجها هناك فيجيب الزّوج جوابا مقنعا ومختصرا في حين يعود السّرد إلى الذّاكرة عبر التّداعي الذّي قد يطول ليكون كشفا عن داخل الذّات في صلتها بالمدينة :

"قالت "تبر" تهمس كيف تونس ؟

"لم أجب ولم تعد هي إلى السّؤال كان يتملّكني كلّما خرجت من عند "زليخة" شعور غريب يختلط فيه التقزّز والنّدم والخجل..."ص 134

فلحظة الحاضر تكون معبرا للماضي الذّي يتداعى قريبا وبعيدا ضمن إحالات تغذّي سبل الكشف عن الشخصيّة وتسمح بتجديد مجال المواقف والإنفعالات إزاء الواقع الذّي يعيشه البطل .

ونواجه المنظور الرّوائيّ من خلال تعدّد المواقف وأهمّها ما اتّصل بوضع – مابعد الإستقلال– حيث تداخلت المواقع ليكون اللصّ مناضلا ويكون المناضل نسيا منسيّا : "ألم يكن مصباح الأعور وَاشِيًا خائنا بل لِصًا يسرق الحمير فإذا أفرج عنه من الحبس تسجّل إقامته في السّجن بسبب نشاط وطنيّ فيتحوّل اللصّ إلى مناضل والأعور إلى أنور..."ص266 كما طوّر الكاتب وعيًا نقديًّا من خلال بطله عبر تمرّده

على وضع القرية ومحدوديّة أهلها خاصة فيما اتّصل بالخرافة والشّعوذة والخلط بين الدّين والأسطورة والواقع والوهم، وطوّر الكاتب موقفًا نقديًا من البطولة الواهمة في بنية متخلّفة يتقلّص فيها صراع الواقع ليترك المجال للخيال والخرافة وهذا الموقف النقديّ يعتمل في مستويين

المستوى الأوّل في صلة بالإطار الموضوعي: أهل القرية وتهيؤهم للخوارق واستعدادهم للتّصديق وما يرافق ذلك من فراغ وجهل ومحدوديّة .

المستوى الثّاني : في صلة بذات البطل الذّي انتشى بوهم البطولة وكاد يصدّق نفسه بطلاً كما اعتقد الآخرون ، وكأن الكاتب أراد أن ينتقد بذلك علاقة البطولة الرمزيّة بالبيئة المتخلفة وبنفسيّة الفرد كذلك التّي تتظخّم متى وجدت الأطر المهيّئة لذلك : "لا يمكن أن يتّحدوا على خطإ،لابد أنّ ما قمت به شيء خارق يستحيل على غيري إتيانه ص235 وبما أنّ الرّواية نظام تتآلف أجزاؤه ، سترد الفكرة لصيقة بالشخصيّة والمشهد ومتبديّة من خلالهما في صلة بالمكان والزمان وأبعادهما ورموزهما.

فضاء الزمان والمكان

تقتضي ضرورة المنهج الفصل بين تآلفات بنية الرّواية لأنّ الحدث المركزيّ يتكشّف في صلة بالذّات وحركتها الداخليّة والخارجيّة الممتدّة ويكون الزّمان مجسّدا أو مستعادا في الذّاكرة فيكون حاملا للمعنى وموظّفا توظيفا رمزيًا إيحائيًا متعدّدا ومشحونا بدالات مختلفة تكشف عن الوعي بقدر ما تكون فاعلة في تشكيله.

وتحضر المدينة (مستعادة) في وعي البطل ضمن مستويات عديدة أهمّها الاستكشاف والخشية (عند حلول البطل في فضائها باحثا عن مورد رزق) وهذا المستوى يحمل بعض التّناقض بين قيم المدينة وقيم الأرياف الجنوبيّة ومن خلاله

يكشف الكاتب عن وضع إقتصاديّ (إنمائيّ) مختلّ فرض الهجرة والنّزوح خاصة زمن السبعينات : "تونس مدينة كبيرة مقفلة الأبواب مضجرة ذات شوارع طويلة فسيحة وأبنية شامخة تطاول السماء .. ويصاب المرء عندما يدخل تونس لأوّل مرّة بدهشة وضيق ويبتدئ التّفكير في الرّحيل عنها ..." (ص 150).

وتبدو صورة المدينة ضبابيّة في وعي البطل، والكاتب يعي ذلك ويتقصّده تلاؤما مع اختياره خاصّة وأنّ المدينة ظلّت أملا أو ملجأ في ذات البطل دون أن تتحدّد معالمها بدقّة ووضوح فكانت موصوفة بشئ من السطحيّة ومن خلال عين ساذجة تنبهر بضخامتها دون الغوص في أعماقها فهي "لا تفتح أبوابها بسهولة إلاّ لمن اقتحم أسوارها وعرف زواياها وطاف في أرباضها القديمة من باب الجديد إلى الحفير وباب سويقة سرة المدينة وباب الأقواس والصبّاغين"(ص 15). وهي فوانيس معلّقة، وشرائط ، وعربات ملابس، وأكوام لعب، وسلات لوز وتمر..." (ص 151)

قلت إذا إنّ الكاتب جعل المدينة تتلاءم مع انبهار بطله وتمثل له (فضاء ضخما، متعدّدا متنوّعا) على خلاف موطنه الذّي تقلّص ليصبح محدودًا وتصبح المدينة متلازمة مع حرة ايجابيّة تجسّد إرادة البطل في نحت كيان متحرّر من عوائق الماضي ومحدوديّة آفاق (القرية) فينمو الوعي الإيجابيّ بالذّات بقدر اتساع مجال المكان وتتحوّل المحدوديّة إلى شيء من الإطلاق ويتردّد البطل مع المكان بين كوابيس الماضي وتوتّر الحاضر وابتسامة المستقبل .

وأبدع الكاتب في تصوير (خشية البطل) من الضّياع في متاهات المدينة وأبدع بوجه خاصّ في تصوير الحيرة إزاء الآخر (المدنيّ) والتحفّظ الذّي التزمه البطل في صلته بأهل المدينة فيما اتّصل بلهجته وهيئته في بداية معايشته لوضع جديد :

"لم أستطع الثّرثرة والدّخول في أحاديث طويلة لعدم تمكّني من لهجة العاصمة، وخوفا من أن أكون باعثا على الضّحك والسّخرية عند سماعهم لي وأنا أتكلم اللّهجة التّي حفظت بالجنوب" (ص 136).

وإن كانت المدينة تحمل ملامح مستقبل ما فيه كثير من امتداد الحلم فإنّ القرية (حاضرة بوزر ماضيها) الذّي سعى البطل إلى التنصّل منه لذلك ستحتلّ القرية حيّزا كبيرا في الوعي والواقع الروائيّين فهي طفولة بائسة وهي ضباب ساذج وهي ماض مدّمر الكيان لذلك فهي حاضرة أبدًا مشحونة بالعواطف السّالبة وأحيانا الموجبة وموصوفة وصفًا فيه قدر كبير من البراعة واستكشاف الدّواخل من خلال الأحداث والشخصيّات والعلاقات الإجتماعية ودلالاتها النفسيّة. ومن خلال القرية صوّر الكاتب عمق نفسيّة (ريف الجنوب) خاصّة والرّيف التونسيّ بوجه عام : خمول في الواقع يولد قليلا من الأحلام وكثيرًا من الخرافات والأوهام وكلّ ذلك يعتمل في مساحة صغيرة وفي نفوس فيها من البراءة بقدر ما فيها من السّذاجة وضيق الأفق ممّا جعل البطل يتضخّم في حدود القرية وتنسب له بطولة هي من صنع الخيال والخوف والخرافة التّي تتغذّى على فراغ إنسان القرية وتعطّشه للخوارق وميله لتصديق العجيب وكأنّه بذلك يطمح (في لا وعيه) لكسر حدود الرّتابة اليوميّة وقطع وتيرة المألوف حتّى بالوهم الذّي يخرج عن حدود المنطق فتحوّل (النّوري ولد الشّريف الطويل) فجأة من موقع الازدراء إلى موقع البطولة لأنه خلّص القوم من (جنّ مزعوم) :

"ها أني أظهر اللّيلة بمظهر البطل الخرافيّ الذّي لا يُقهر ! اللّيلة نصبّوني بطلاً أسطوريًّا قاهرًا للجنّ" (ص 250).

وهذه البطولة بقدر ما تفضح واقع القرية بقدر ما تغذّي ذات البطل الذّي يستعيد الثّقة في نفسه ويطوّر موقفا نقديًا إيجابيًّا يتجاوز الوعي القرويّ ويتمرّد على حدوده : (ماديّا ونفسيّا) :

"أين الرّاحة في غرفة ضيّقة كهذه تصليها الشّمس وتلفحها السّموم .. أين الهناء في بلد مُلقى بين كثبان الرّمل تزحف فوقها الأفاعي".

"أين اليقين مع قوم يلهثون وراء آمال كاذبة يصنعها مصباح الأنوار..." (ص 333).

وتبدو مراوحة الحضور تداولاً بين القرية/المدينة اختزالاً للحظات تأزّم وانفراج في النّسق الروائيّ يعكس حركة داخليّة في ذات البطل بين الانغلاق والانفتاح وبين المحدوديّة والتّجاوز أو بين الحركيّة والسّكون... ويتضامن الزّمان كذلك مع المكان في صنع الفضاء الروائيّ في "رأس الدّرب" ويبدو الاختيار الزمنيّ مميّزا للرّواية باعتبار التّقاطع الكبير بين زمن الحدث الذّي لا يتعدّى أيّاما معدودات (عودة البطل من العاصمة إلى القرية) وزمن الوعي والتّذكير الذّي يطول ويحصل من خلاله التّراكم والتّتابع والتّشويق عبر اعتماد منطق السّببيّة الذّي يجعل الحدث في الواقع يستدعي إشارات بعيدة في الذّاكرة والوعي.

ولأنّ الزّمن هو هيكل الرّواية فقد كان في (رأس الدّرب) مدروسا بعناية فائقة "لأنّ ترتيب سرد الأحداث وأولويّة ذكرها هو جزء أساسيّ من تشكيل الرّواية تشكيلاً فنيًّا وهي تعتمد أساسًا على مهارة الكاتب وارتقائه بحرفته" (7).

ولعلّ هذا الإتقان الزّمني هو الذّي جعلني أتردّد في تصنيف رواية "رأس الدّرب" وأكاد ألحقها برواية تيّار الوعي من جهة الزّمن ومن جهة تكثيف وعي

البطل لأنّ أصحاب هذا الإتّجاه الروائيّ يحاولون عرض حياة برمّتها من خلال اللّحظة الحاضرة والواحدة(8).ولأنّ تقلّص الامتدادالرّوائي(مابين البداية والنّهاية) مختلف عن امتداد (الوعي) الذّي يكاد يختزل حياة البطل بكاملها

"حدث ذلك بعد مرور سنة على استقلال بلادنا وكنت يومها لم أبلغ الثّالثة عشرة" (ص 103).

وهي تبدو مختلفة كذلك عن تيّار الوعي باعتماد تقنية الملائمة بين الحاضر والماضي وبين ما يجدّ في الواقع وما ينعكس في الوعي حصيلة ذلك التّشاحن الجدليّ بين الذّات والموضوع فيبدو الوعي بالذّات وعيا بالحاضر ونقدًا للماضي وتأسيسًا للمستقبل ولذلك لائم الكاتب بين الوصف في علاقة بالأشياء والواقع في الحاضر الروائيّ فيتباطأ نسق الحدث وبين السّرد الذّي يراكم الكشف عن الشخصيّة عبر ذلك الحضور المتداول بين الماضي والحاضر الذّي يحرّك بدوره نسق الفضاء الروائيّ بأكمله . ولكنّ هذا الإمتداد فيه تحديد لأنّ الكاتب أراد أن تكون الأحداث في منتصف السّبعينات (أنظر ص 288).

وهذا الاختيار يتزامن مع بداية تقييم (وضع مابعد الاستعمار) وما فيه من إعادة تشكيل للمجتمع التونسيّ على المستويين الإقتصاديّ/الجغرافيّ ، وما جدّ في البلاد العربيّة من أحداث هامّة أهمّها حرب أكتوبر 73 وأسطورتي العبور وحظر النّفط ..

"وتهشّم السّلاح الذّي قيل عنه في الأوّل سيساهم مساهمة فعّالة في شلّ حركة الدّول المصنّعة... وبقية أرض بني قحطان تسلب يوما بعد يوم فتكبر رقع الأرض المغصوبة وتصغر جغرافيّتها كلّ يوم" (ص53)

ويراوح الكاتب في اعتماد الزّمن بين أحداث الحاضر وأصداء الماضي القريب ويلائم ملاءمة جيّدة بين الأحداث الدّاخلية في (البلاد) والأحداث الأكبر في الوطن العربيّ فتكون الرّواية محمّلة بعبء مرحلة تاريخيّة هامّة فيها قليل من الأحلام وكثير من الإحباطات والأوهام فأجاد الكاتب تصوير انعكاس الأحداث من خلال شخصيّات الرّواية مثل شخصيّة "مسعود التّي تتموقع انطلاقا من القرية الضيّقة وتتأثّر بالأحداث تأثّرا مباشرا :

"لقد احتفل يوم اختراق جدار برلين ووزّع المشروبات وواصل السّمر حتّى وقت السّحور... لكنّه بعد أيّام تجهّم وجهه واحتدّ مزاجه..." (ص 197).

ومن خلال هذا الإمتداد الزمنيّ استعاد الكاتب جانبًا هامًا من تاريخ تونس الحديث خاصّة ما اتّصل منه بحركة التّحرير فأثار أسئلة حول بعض وقائعها ومصداقيّة زعاماتها مثل معركة النّاظور :

"مات من رجالنا في تلك الزّحفة خلق كثير ثم كان الصّمت... ولا أدري والله إلى الآن ممّن افتككنا ذلك النّاظور ولا من افتكّه منّا ثانية " (ص 160).

الفضاء التّعبيريّ

تتجاوز اللّغة في رواية "رأس الدّرب" مهمّتها الإبلاغيّة لتكون حاملة لأبعاد إيحائيّة مكثّفة من حيث الدّلالة ولأبعاد شعريّة شفّافة من حيث الصّياغات والوصف وفيها قدرة على السّخرية الموغلة في بيئة الجنوب عبر استقصاء نفسيّة القرويّ المولعة بالحديث والحكى والتندّر وهنا يبدو تمرّس "رضوان الكوني" بالكتابة في تطويع لغته على قدر البيئات الموصوفة فتكون سجلاّت القول متلائمة مع وقائع القرية وتكون

المراوحة بين السّرد والحوار على قدر مقتضيات حركة الرّواية التّي تألفت من تسعة عشر فصلا كانت في أغلبها تصويرا لذات البطل بحاضرها وذكرياته في القرية . ولا يرد وصف المدينة إلاّ في فصول قليلة (الفصل 10، الفصل 11، الفصل 17) وغالبا ما تفتتح الفصول بمداخل وصفيّة تدعم الإطار الحاضن لحركة الرّواية وتفصح عن نفسيّة البطل في علاقته بذلك الإطار (مكانا أو زمانا).

فيهيّؤنا الكاتب لذلك بحركتين متضامنتين الأولى في الموضوع الخارجيّ والثّانية في ذات البطل فتتحقّق وحدة لا انفصال فيها بين نفسيّة البطل والزّمان والمكان فترى الأشياء بعين البطل ثمّ ترى البطل من خلالها كذلك : "رعت الشّمس اللاّهبة تغور ظلالا في عمق الأرض وتغوص خلف الرّمال المتماوجة المتكوّنة في بطونها أشلاء ظلال بحجم الأكفّ ملتوية ، منحرفة ، مدرجة ، ركب بعضها ببعض، بينما ظلّت ظهروها للشّمس تخف عنها شيئا ، فشيئا وهي تسقط في الجهة الأخرى" (ص 7).

وتبدو براعة الوصف في تثبيت فنّي دقيق للحظات كونيّة متحركة ترتسم كلوحة مكتملة الإيحاء تعبر من خلالها للحظة نفسيّة خاصّة في ذات البطل :

"سواد اللّيل يلفّ المكان والصّمت سيّد ، وأنفاس الهواء ثقيلة لا تكاد تحيا والطّريق خالية إلاّ من بعض الشّاحنات .. يملأ هدير محرّكاتها المكان ويزعج الأذن ويجرح المخّ .. وأنت وحدك تسير على زفت الطّريق" (ص 22).

كما يعمد الكاتب لتوظيف الوصف توظيفًا مزدوجا فهو ايحائيّ في صلة بالذّات وحركتها وهو كذلك (في صلة بالقارئ) تشويق يُثير الكاتب من خلاله استفهامًا يدعّم صلة تناغم أجزاء الرّواية ببعضها البعض ويفرض حالة الترقّب ووضع الانتظار من خلال (إحلال اللاّمتتظر محلّ المُنتظر) على حدّ قول (بارط) هي ذي

"الرّقبة" يلفّها الظّلام ويغلّفها السّكون لا نور ينبعث من الدّور ولا حركة بالمكان... ومن الغريب أن تكون"الرّقبة"في مثل هذا الفصل بمثل هذا الهدوء الموات ؟ (ص 68). ومن خلال الوصف تطالعنا المشاهد مكتملة ، حيّة ، طريفة فينقلنا الكاتب بمهارة فائقة إلى أجواء القرية (بحوانيتها) و(مآتمها)و(عاداتها)الإيجابيّةوالسلبيّة فيفوق الوصف التّصوير لينقل الوقائع نقلاً مند مجًا تحضر فيه سخرية ثقافة عمادها خيال الكاتب وصدق معايشته للبيئة التّي يجعلها مادّة روايته (أنظر ص 240 وما تلاها).

وتبدو وحدة الأشكال الفنيّة متناغمة في الرّواية من خلال الملاءمة بين الوصف بوظائفه المتعدّدة والحوار بأشكاله المتنوّعة "لأنّ أسلوب الكاتب الفنّي هو تعبير عن فهمه العامّ المتجسّد في الصّور الأدبيّة بالوسائل اللّغوية لذلك لا يمكن دراسة أسلوب الكاتب الفنّي وهدفه الوظيفيّ بمعزل عن المضمون الفكري المجازيّ للعمل الأدبي" (9) ويكون الحوار خادمًا لهذا التصوّر خاصّة وأنّ الكاتب اختار الأسلوب غير المباشر والحرّ الذّي يسمح بتقريب العبارة للشخصيّة والتحامها معها بدون وسائط كما يسمح عبر تعدّد الضّمائرباختفاء الرّاوي وتطوير المنظور النفسيّ (10).

وتبدو لغة الحوار مدعّمة لتصوّر الكاتب النّقديّ من جهة المعنى فيحمّلها عديد الدّلالات ووجهات النّظر، كما تبدو مدعّمة لواقعيّة الحدث الرّوائيّ من خلال حرارتها وصدق استبطانها للشخصيّة سواء عبر الحوار الباطنيّ الذّي يدعّم المهمّة التحليليّة أو من خلال الحوار الخارجيّ الذّي يرسم إمتداد البطل إجتماعيا ونفسيًا في صلة بالآخرين كما وظّف الكاتب إجتماعيًّا ونفسيًّا البيئة الجنوبيّة من خلال

"اللّهجة" التّي كانت لصيقة الواقع في (مفرداتها وتراكيبها وإيحاءاتها) مثلما ورد في (خصام مسعود مع زوجته).

"نسيت خيالك يا شينة اللّون ، عاجبك زينك ،ولا تحسابي روحك الزّازية المتبّلة في شعورها ، انتي ملك محروقة كيف الصنّورة .. ولا زين في الغرّة ولا شحم في السرّة .."(ص 185).

ورغم طرافة الحوار وحرارته يلاحظ القارئ تردّدا بين (العاميّة والفصحى) لا نجد ما يبرّره ممّا جعلني أعتقد عند قراءتي الأولى أنّ ذلك الانتقال مقصود لأسباب مبرّرة في تقنيّة انتقال الحدث الروائي فيكون الحوار المستعاد في المدينة والحوار الدّاخلي بلغة فصيحة في حين يتمّ الانتقال عند حضور القرية وأهلها إلى لجهة عاميّة تدعّم حرارة المشهد أو الموقف أو التّصور، لكن عند عودتي للرّواية في قراءات أخرى لم أجد ما يبرّر هذا الانتقال إذ كان الحوار فصيحا إلى بداية الفصل الثّامن ثمّ أصبح عاميّا ثمّ تردّد في الفصلين التّاسع والعاشر بين المستويين...

وأعتقد أنّ الكاتب تردّد بدوره بين مستويين في علاقته بالنّصّ :بين أدبيّ أراده بحكم تمرّسه في الكتابة ومتانة تكوينه وبين واقعيّ تفرضه أجواء الرّواية بفضائها الخاصّ. ولاحظت أنّ هذا التردّد لم يفسد نسق الرّواية ومتانة بنائها الفنّي وتضامن أجزائها. فيسترسل القارئ استرسالاً تمهّده طرافة المشهد وأناقة الصّياغة .

كما نلاحظ أحيانًا ارتقاء نسق المواقف وتجاوزها لشخصيّة البطل وحدود وعيها ممّا يجعلنا نواجه عمق آراء الكاتب في صياغات أدبيّة منتقاة إذ أنّ فكرة المؤلف كما يرى باختين "يمكن أن تكتسب تعبيرًا مباشرًا داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرئيسيّ" (11) .

فتبدو تعبيرات البطل متجاوزة ، منفلتة من أسر حدود الشخصيّة المرسومة وتتّخذ أبعادًا إيحائيّة فيهاتجاوز للمنطوق ليكون الموقف من القرية يحيل إلى الموقف من الوطن بأكمله (خاصّة في المراوحة بين الوطن بإحالته المعلومة والوطن القرية الجنوبية)

فتكون الآراء موحية بشموليّة نقديّة أرادها الكاتب رمزًا لمواقفه وتكون المواقف من القرية وأهلها منسحبة على مجتمع بأكمله اختلطت فيه القيم وتداخلت في المواقع بفعل الجهل والإنتهازيّة والفراغ فأصبح الوهم واقعًا والواقع وهمًا .

"ما بال هذا البلد الكادح أهله نهارًا ، الرّاقص بنوه ليلا كم هو غامض هذا الوطن الذّي تكاثر فيه أصحاب الحكمة ومالكو مفتاح الشّفاء .. ما أعجب أن يُصبح عسيرًا في بلد واحد التّمييز بين السّليم والسّقيم. الرّائد والمريد، التّابع والمتبوع، الرّاقص والمرقص" (ص 169).

وأعتقد أنّ الكاتب يطوّر مواقفه الإيديولوجيّة النقديّة في فترة السّبعينات وبكشف خلط المواقع سياسيًّا واستغلال مفاهيم الوطنيّة كما ينقد تنامي الأساطير والخلط بين الدّين والخرافة خاصّة وأنّ تلك الفترة شهدت انحسار الوعي القوميّ بفصل النّكسات وبداية استغلال الدّين في حرب المواقع بين الطّبقات والفئات الاجتماعيّة، فتكون البطولة همّة، فضحًا للواقع الواهم وكشفا لهشاشة : " أنظر كيف يخلق الأبطال في الوطن يأتون صدفة ويمكثون عنوة " (ص 251).

ملاحظات ختاميّة

بدت لي رواية "رأس الدّرب" متميّزة بانسجام خاصّ بين أشكالها ومضامينها ممّا جعلها تمثّل وحدة متماسكة انبنت من حيث المضمون على ثنائيّات أهمّها الرّيف/المدينة، الواقع/القيم، الذّات/الموضوع، وانعكست من خلالها فترة هامّة من تاريخنا الحديث ونرى أنّ اعتماد الكاتب المداخل الإجتماعيّة النفسيّة لم يحجب المنظور التّقييمي ذا البعد الإيديولوجي الذي تبدّى من خلال المواقف الصّريحة والمتضمّنة تلك التّي بدت في رصانة وهدوء يقتربان من التحفّظ أو المحافظة أحيانا... كما نلاحظ أنّ الكاتب (وفاء لاختياره الرّوائيّ) رسم صورة شديدة القتامة (رغم عمقها وجمالها) للبيئة الريفيّة فكانت الشخصيّات في معظمها سلبيّة شديدة المحدودية (باستثناء شخصيّة "مسعود")وكانت المشاهد الموظّفة في الحدث الرّوائي (رغم طرافتها) مدعّمة لذلك الإختيار.

وإن كنّا اطّلعنا على(بيئةريفيّة)شديدة الحيويّة(رغم استلابها) فإنّنا نسائل الكاتب عن رؤاه للمدينة المتغيّرة وعن فضاءاتها الإنسانيّة خاصّة وأنّه أبقى روايته مفتوحة تشرّع نوافذها على أحلام المدينة وتفرض سؤالاً مشروعًا عن إمكانيّة تحقّق تلك الأحلام ؟

نؤكّد في الختام أهميّة هذه الرّواية التي تؤصّل لكتابة تجمع بين عمق تمثّل الواقع وفنيّة البناء والصّياغة باعتماد لغة واصفة شديدة الإيحاء والشعريّة وكذلك باستلهامها لقضايا هامّة تتّصل بمرحلة انتقاليّة في تاريخنا الحديث .

إحـــالات

■*رأس الدّرب رضوان الكوني: مؤسّسة سعيدان ط1– 1994*.

1- الخطاب الرّوائيّ ص 22 (م. باختين).

2- نظام الرّواية الذهنيّة ص 9 (محمد الجابلّي).

3- انظر تيار الوعي في الرّواية الحديثة ص 22 (محمود غنايم).

4- شعريّة دستويفسكي ص 142 (م. باختين).

5- أنظر المرجع السّابق ص 118.

6- أنظر المرجع السّابق ص 112.

7- بناء الرّواية الذهنيّة ص 29 (سيزا أحمد قاسم).

8- انظر تيار الوعي ص 24 (محمود غنايم).

9- ذات الكاتب الإبداعيّة ص 131 (خرابتشينكو).

10- نظر بناء الرّواية ص 16 (سيزا أحمد قاسم).

11- الخطاب الروائيّ ص 117 (م. باختين).

رواية "النّزيف" والفترات الحرجة

مدخـــــل

لقد نظر الشكلانيون لعزلة الفن وتطلعوا لجعله في غرفة مغلقة بسعيهم إلى عزل النص عن محيطه الإجتماعي والنفسي والحضاري، وعاضدهم في ذلك بعض اللسانين في اعتبار النص بنية مغلقة، وهذه التنظيرات -التي تدعي البراءة- قد فعلت في توجيه النص الإبداعي في مستوى الإنتاج أو في مستوى التلقي وجهة إنعزالية أضرت ببعض النصوص التي توهّم أصحابها فك الإرتباط بين الفن الجميل والبرىء والحياة القبيحة والفاجرة، وساقهم الوهم إلى لعبة شكلية أداتها اللغة، فسعوا إلى التستر بغطائها وأنتجوا نصوصا مفرغة خالية من كل مشروعية، وتلك النصوص فعلت كذلك في تدمير العلاقة التواصلية مع المتلقي...

والتنظيرات السابقة هيأت لتنظيرات أشمل تطلعت إلى هدم المعنى وإفراغ القيمة كدعوات الموت المختلفة: موت الإيديولوجيا، وموت الفلسفة، وموت الأجناس الأدبية... ومعاول الهدم هذه، وإن تلبست بلبوس الفكر،قد هيأت لمنظور أكثر خطورة تمثل فيما تروج له العولمة من إنتفاء الخصوصية ومن إضعاف كل المؤثرات الإنسانية وضرورة زوالها أو تحللها لصالح الإستهلاك كقيمة مطلقة... ومن هذه المنطلقات الأولية تتحدد قيمة النص بموقعه من هذه التداخلات، إذ لاوجود لكتابة بريئة، باعتبارأن النص رؤية للكون والحياة من زاوية فنية: رؤية تحدد موقع وموقف الكاتب من المجتمع ومن الطبيعة ومن التاريخ بل حتى من الله بذاته وبصفاته...

وإن كانت الفرضية الأخيرة في صلة بالإبداع ككل، فإنها بالنص الروائي ألصق لما في الرواية من ممكنات الإستيعاب والإنفتاح على الفضاءات النفسية والإجتماعية والحضارية.

ومن هذا المنطلق نقارب رواية "النزيف" للناصر التومي باعتبارها تتنزل ضمن الواقعية الإجتماعية، وهي إضافة في هذا الإتجاه العريق في الرواية التونسية الذي تمتد جذوره إلى مطلع القرن العشرين وتحديدا مع رواية "الساحرة التونسية" للصادق الرزقي، إتجاهاتدعم بكتابات الدوعاجي، وتأصل في كتابات "خريف"، ثم تفرع مع نصوص كثيرة تجاوزت التسجيلية والمباشرة وأغنت الواقعية بتجارب فنية على قدر من الطرافة والثراء...

بناء الشخصية

تبدو عناية الكاتب منصبة على الشخصية في الرواية باعتبارها المقوم الأساس في بنائها، ولأن الشخصية تتحدد بانتمائها فقد جعلنا الكاتب في مواجهة خفية بين عالمين متناقضين إنطلاقا من أسرتين مختلفتين أصولا وطبقة، تميزت الأولى بوجاهة، ووسمت الثانية بوضاعة : وجاهة الأولى من النفوذ والسلطة، ووضاعة الثانية من الفقر والنزوح، فانطلقت الرواية من تعارض مشهدين لمنزلين على ربوتين، الأول منزل السلطان حسن الهلالي والثاني منزل خليفة القصير أحدهما "سلطان" المدينة والآخر منظف شوارعها...

ومن هذه العلامات الأولى تتسع الدوائر في صلة بالشخصيات، التي يمكن أن نقسمها إلى ثلاث فيئات : الأولى فاعلة ومتنفذة، والثانية فاعلة وخاضعة، والثالثة مهمشة. واستطاع الكاتب باقتدار أن يراوح بين هذه الفيئات التي اجتمعت في المكان وتقاطعت في المصير، بأن يجعل من فصول روايته ملحمة هادئة ترصد حركة الفيئات في حيز زمني معين، وتؤرخ لمدينة أراد لها أن تكون نموذجا يعكس واقع مجتمع

بأكمله، ولأننا اعتبرنا الرواية رواية شخصية سنحاول تتبع هذا الفضاء الأول باعتباره المحدد لوجهات النظر الأساسية في النص.

وسنبدأ بفئة المهمشين لأنها الفئة التي حضيت أكثر بعناية الكاتب، ومنها ومن خلالهاتفرد النص واكتسب أهم خصوصياته في مستوى الفن أو في مستوى المضامين، لأن الفن والرواية على وجه الخصوص هما تاريخ من لا تاريخ لهم، لذلك رصد الكاتب حركة قاع المدينة ولم ينظر لها من عل فكانت وجوه المدينة الأولى تخلو من الوجاهة لكنها لاتخلو من الطرافة.

من حزام المدينة ومن عائلة القصّيرتخرج فطيمة إلى مصب الزبالة مع "البرباشة" ويخرج خليفة القرد إلىالشارع، وتتجه عزيزة إلى العمل في منزل السلطان حسن، فيما يتجه الأب إلى تنظيف الشوارع. ومن هذه الحركة السفلية يبدأ إيقاع الرواية ضمن شبكة العلاقات بين الفواعل، فمن فطيمة ينفتح النص على الزوايا الخلفية للمدينة، فيصور لنا الكاتب فئة البرباشة ونظام العمل في مصب الفواضل وتقاسم النفوذ بين أفراد الفئة ،ولم يغفل عن وصف زعيمها "رجل قصير القامة، على وجهه تشويهات مرض الجدري، بينما كان فاقدا لأغلب أسنانه،لذا كان لسانه هو الظاهر في كل تحركات شدقيه...ص 14".

ومع خليفة المعتوه الذي لقبه الصبية بالقرد لدمامته، تنفتح الشوارع لتكون المدينة مسرحا يوميا مشاهده من مشاكسات المارة أو من معابثة الصبية لهذا المسخ الذي حمله الكاتب أبعادا تنعكس من خلالها عقلية الجماعة، فهو مسخرة الصبية، ومحل عطف وممازحة الكبار، ومحل تبرك عند النسوة، وهو الوحيد مصدر قلق

السلطان لأنه تحرر بفعل الجنون وأصبح يقول ما يتكتم عنه الآخرون، ولا يتورع عن شتم سادة المدينة...

ومن كل ذلك أصبح معلما فيه تلتقي تناقضات المدينة، فيتعرى فجورها وتزول مساحيقها، ومن شخصية خليفة إلى شخصيات أخرى، بعضها في أدنى درجات التهميش بنفوس محطمة وأحلام بسيطة (كزهوة وعلي) وبعضها الآخر أضاءه الكاتب ليشارك في صنع إيقاع المدينة (كالشلك وخضراء) الأول بتدحرجه السريع من رياضي إلى باندي، ثم إلى زوج مأجور يستر استهتار أبناء السلطان بزواجه من عزيزة والثانية بأنوثتها الصارخة وجرأتها واستهتارها وتحديها لضوابط المدينة في سلوكها أو في تمردها على السلطان ونفوذه. واستطاع الكاتب رسم شخصية خضراء في معاشرتها لزوج كسيح، وفي مزاجية تعاملها مع الرجال وفي قيادتها للتمرد على نفوذ السلطان رسما يحيلها إلى أبعاد رمزية أعمق غير خافية الدلالة...

ولئن كانت الشخصات المهمشة ضحية قدر أو ضحية جملة من الظروف المتآزرة والبعيدة، فإن الشخصيات الأخرى هي سليلة إعاقة معلومة وهي نتاج لعهرالواقع، مثل شخصية عزيزة التي أضاءها الكاتب لتكون فاضحة لتناقضات المدينة وتداخل فيئاتها وتقاطع قيمها ومصالحها، فهي إبنة النازح "عم القصيّر"، وهي شقيقة معتوه القرية "خليفة القرد"، وهي حبييبة الشاذلي موظف البلدية، وهي من جانب آخر خادمة السلطان حسن وضحية إعتداء جنسي جماعي مستهتر من أبنائه جعلها تخضع لأرادته وتتزوج الشلك صعلوك القرية... وهيأها الكاتب لقدرها فأراد لها أن تجمع بين جمال القوام، وطبييعية الأنوثة، وظاهر الحياء، فكانت مفجرة الغرائز الآثمة عند أبناء مخدومها ومذكية العواطف الصادقة عند الشاذلي

والزوجة المغتصبة عند الشلك، ثم محل تضامن صامت يلتقي فيه رفض فيئات كثيرة لانحرافات السلطان يتطور لاحقا إلى تمرد معلن تقوده خضراء...

ومن مصير عزيزة، ينحدر الشاذلي من شاب متزن وموظف محترم إلى سكير لحظة إصطدامه بصخرة الواقع، وعجزه عن الدفاع عن أحلامه البسيطة والمتمثلة في الإرتباط بعزيزة، ومن فيئتي المهمشين والمستلبين يصعد الكاتب سلم المدينة مع سلطانها الذي يمثل نموذجا للذين استولوا على البلاد وتحكموا في قدر العباد وكالة عن المستعمر بعد إدعاء طرده واكتساب مشروعية مظخمة عبر مصادرة شرف النضال، وتحرير البلاد، ويصور من خلاله سوء إستغلال السلطة من قبل فئة نهمة لكل شيء جمعت بين الجهل والأنانية وفرّخت في المدينة لتملأها شرورا وتناقضا...

وحتى نبتعد عن التعميم ومزالقه، لابد أن نشير لشخصيات أخرى جعلها الكاتب تحيط بالسلطان لكنها لم تتطبع بطباعه، ومنها شخصيات ناضلت معه لكنها لم تطلب أجرا وظلت على سماحتها ونبل شيمها، أضاءها الكاتب لتكون نقيضا لشخصية السلطان مثل صالح الورتاني وعم النوري والعزعوزي... وجعل بذلك دائرة الشرتستعر رغم ضيقها حول شخصية السلطان وأسرته القريبة التي تقتسم النفوذ في المدينة، كزوجته وأخته وصراعهما على المناصب المحلية أو الوطنية الأعلى ...

كان هذا الوصف ضروريا حتى يتسنى الإلمام بفضاء الشخصية الرحب في الرواية، ومن خلاله يتسنى الإلمام بتقاطع الوظائف بين الاختلاف والائتلاف في مدينة تعج بالطبقات والفيئات أراد الكاتب أن يتمثلها جميعا رغم تفاوت مصائرها.

فضاءا الزمان والمكان

من الفضاءات الهامة في الرواية فضاء الزمان لأنه يرتبط بخيارين : الأول فني في صلة بالتوظيف الداخلي، والثاني مضموني في صلة بوجهات النظر. وقد أصاب الكاتب في زمن الحدث، إذ أراد له أن ينتهي في أواخر عشرية صخبت بأحداث وتفاعلات كان من أهمها أحداث جانفي 78 التي جعلها الكاتب نهاية النص واحتراق المدينة. وهذا الزمن هو الحامل الأساس للخيار الوظيفي، إذ كل ماتقدم يهيء له في دوائر زمنية أخرى تمتد في فضاءات يشي بها السياق في حياة الشخصيات أو في استرجاع ما فات منها. فتتسع هذه الدوائر وتضيق. لكن الذي يتأكد منها هو امتداد ما بعد الإستقلال والسبعينات على وجه الخصوص، كزمن تفاعل وما قبلها كزمن استرجاع أو تذكر، إضافة إلىامتدادات أخرى أكثر قدما في لاوعي الشخصيات أو في حكايات حيواتها ببطولاتها أو بخيباتها وانكساراتها...

وتبدو كل الأزمنة الداخلية منها أم الخارجية متآلفة في تعميق المنظور الذي اختاره الكاتب ومدعمة لوجهات النظر، وهي في مجملها تعرض من خلال الشخصيات وتفاعلها دون تحديد خارجي مباشر لأن النص لايسعفنا بتاريخ مرجعي لكن السياق الحدثي يحيل بوسائط شتى إلى المرحلة المذكورة...

ولا يمكن لفضاء المكان الزاخر إلا أن يكون مدينة يغيب منها الإسم وتحضر الصفات، لتكون جامعة لما يمكن أن يكون في كل مدينة في ظروف مشابهة إجتماعية وسياسية واقتصادية، ويبدو أن عناية الكاتب بالشخصية جعلته ينظر للمدينة كفضاء حركي بحيث تكون مسرحا مبهما للفعل، تكاد تفقد الخصائص المميزة، دون أن تستأثر بالوصف : فلا معالم للمكان فيها، ولاوجود لتفاعل عميق أو لوجدان يشدها

بالشخصيات أو يشدّ الشخصيات إليها، فهي شوارع بلا أسماء، وهي مقاه غفل، وهي مداخن المصانع، وهي أكداس النفايات... ويحيلنا الكاتب في نهاية الرواية فقط إلى أسماء شوارع فيها تداخل بين الواقع والرمز، فتخرج من احتلاف أسمائها جماعات الثائرين من شارع الحرية وشارع قرطاج وشارع عقبة بن نافع...

فتختلف الشعارات باختلاف الشوارع واختلاف الفيئات لذلك يبدو فضاء المكان منقوصا في رواية إجتماعية واقعية ولربما تقصد الكاتب مسخ المكان حتى يؤكد منظورا نقديا لواقع مدن ما بعد الإستقلال التي غدت محشر فيئات متنافرة الظاهر والباطن، بعضها نزح إليها بذل الفقر، والآخر حل فيها بغطرسة السلطان فلم ينعكس في نفوسهم من المدينة غير الغايات التي وجهتهم إليها أو هو فشل التحديث من فيئات زراعية ذات جذورإقطاعية وفيئات تجارية ذات وعي قروي، مع غياب تصور سياسي واقتصادي ناضج لمجتمع ما بعد الإستقلال ويدعم هذا الإعتقاد ما ورد في نهاية الرواية من تعفن المدينة واحتراقها...

الراوي وأنماط الخطاب

إن وضع الراوي غالبا ما يحدد وضع الرواية في مواجهة القارىء، فهو عماد النص حيث هو خطاب فني فيه وبه يبدأ التحيّل الفني، من تساؤل الكاتب الباطني كيف سيخاطب القارىء، وأي قناع يرتدي في مواجهته، وأي نوع من الوسائط يتخذ؟

وجاء اختيار كاتبنا معلوما لامجازفة فيه: إختيار تقليدي يكون فيه الراوي خفيا عليما، يحرك الكون الروائي من وراء ستار كثيف، فينساب السرد مع الغائب

في كل النص، وتتهادى الرواية في تجاور نسقي وسياقي مألوف. وتقدم الشخصيات بطريقة متشابهة سردا أم حوارا في المجالس الخمرية أو في خلوات العشق، تتحرك في الخارج لكنها لا تتطور في الداخل، ومن هذا البناء ما يذكر بقصص ألف ليلة وليلة حيث استطاع الكاتب تغذية التجاور النسقي بقصص فرعية تنفتح الواحدة منها على الأخرى، فلبعض الشخصيات قصص تروى بألسنتها : مثل قصة خضراء وقصة عم النوري وقصة صالح الورتاني... ومن خلال هذه الروافد تتغير درجة الخطاب فيستعيد النص حيويته مع ضمير المتكلم وننسى إلى حين هيمنة الراوي.

ولئن بدت حرفية الكاتب في السرد وانسيابه شديدة الوضوح لاتفاقها مع الوضعية التقليدية للراوي فإن الحوار قد أخل بتلك الانسيابية، وتجلت فيه عيوب الراوي الذي هيمن على النص فأوهمنا بحرية الشخصيات ليسحبها في الحوار وليتكلم على لسانها بغير لسانها، فانتفت خصوصية التعدد وانساق الخطاب إلى آحادية في اللغة أطل من خلالها الوجه الخفي للكاتب الذي أزال قناعه أو لم يستطع الإحتجاب خلفه طويلا، أطل بلغة متعالية وببعض المواعظ ص 79.

وعناية الكاتب الشديدة بالسرد جعلت النص ينقاد مسرعا إلى نهايته في صلة بشخصياته الكثيرة، فتحقق التشويق وكاد ينتفي العمق، بمعنى الكشف عن أغوار الشخصيات من خلال الحوار الباطني أو إضاءة المكان من خلال الوصف الذي هو تبئير ووقف يكبحان سرعة السرد ويجددان تواتر النسقية فيه. وتميزت لغة الكاتب في كل ذلك بسلاسة وبقدرة خاصة على رسم أبعاد الشخصية بأهم مميزاتها، كالجمع بين ملامحها الخارجية ووضعها الإجتماعي والنفسي واختلاف تلك الملامح بحسب مزاج الشخصية ولحظتها النفسية كوصف خضراء ص27.

وجهات النظر وملاحظات ختامية

كل عمل فني هو تناسق داخلي أساسه إتحاد العناصر وأئتلافها، وكل رواية تقنع بوحدتها فلا فضل لشكل على مضمون ولا لمضمون على شكل ولالتقليدعلى تجديد إلا بمدى انصهار الأجزاء داخل الكل الذي يؤول حتما لجامع وجهات النظر، ومنها منظور الكاتب الذي من خلاله تتدعم مشروعية النص الروائي فيما سعى إلى إثارته من قضايا سياسية واجتماعية وأخلاقية. ولئن تداخلت هذه القضايا لارتباطها سببيا فقد حاول الكاتب تأكيد البعد السياسي وإدانته من خلال المستوى الأخلاقي. واستطاع أن يحاصر المستويين في تلازم من خلال الفصول وشبكة العلاقات، فمن الإنحراف طغى الجنس كفاضح لتلك العلاقات، فلم تسلم من وزره حتى من اختلت مداركها كفطيمة التي كانت ضحية منظورها زعيم "البرباشة" ،ثم عزيزة وقصة اغتصابها، ثم خضراء وقصة جسدها وخصائص شخصيتها،ثم دليلة المرضة محضية السلطان...

يضاف إلى ذلك حضور دائم للجنس في مجالس السلطان. لكن رغم كثافة هذا الحضور نآى الكاتب عن الإبتذال أو الإسقاط ووصل بين الجنس ووظيفته ليكون مندمجا في بناء وجهات النظر التقييمية والنقدية في الرواية رغم الإحساس الدائم بأن هذا الجانب قد تطور على حساب ممكنات نقدية أخرى كان يمكن أن تضيء مسألة الصراع في الرواية...

وبالنسبة لوجهات النظر من خلال الشخصية رغم حسن الإختيار بدت لنا الشخصيات باستثناء خضراء مسطحة، حدد الكاتب أبعادها وأخضعها لقدرها منذ البدء وجعلها تنساق لمصائرها المحتومة، مسلوبة الإرادة رغم خلجات الإحتجاج

الباطني مما ولد إحساسا بعدم الإكتمال في مصائر الشخصيات لأن الكاتب يمسك بلجامها ويحدّ من جنوحها أو جموحها، كما لاخظنا بعض نقص في حضور فيئات أخرى جعلها الكاتب فاعلة في نهاية الرواية وكادت تغيب من مسرح الفعل وتهيئة الحدث العام ونعني بذلك العمال والمثقفين فرغم الحديث عن الإضراب والمصانع وعن تمرد علني لبعض المثقفين فإن هذه الفيئات أطلت كالأشباح دون أن يكون لها حضور مكثف في السياق العام للرواية، وقد يكون ذلك من مقاصد الكاتب النقدية عبر تغييب هذه الفيئات بأن جعلها تشارك في الحدث النهائي دون أن يمنحها شرف صنعه أو تدبيره...

وفي صلة كذلك بخيار الشخصية، وظف الكاتب الإنتماء والأسماء بما يحيل على رمزية ما في وجداننا وتاريخنا الشعبيي،ن ونعني بذلك قصة بني هلال وغزوهم للمدن وتخريبهم للعمران وصراعهم مع القبائل المحلية في تونس. فيبدأ التناقض من فيئتين دخيلتين وتحديدا من الأسماء في عائلتين: الأولى نزحت من السواحل لتغنم السلطان وهي أسرة المناضل القديم والفاسق الجديد حسن الهلالي وأخته الجازية وأبنائه مرعي ويونس ويحيى... والثّانية نزحت من الوسط لتكون ضحيّة الصّراع وهي أسرة عمْ القصيّر وأبنائه خليفة وفطيمة وعزيزة. وكان المدينة قد استحالت نهبا لقبائل غازية كما حصل للقيروان في نكبتها على أيدي بني هلال. وتمثّل الكاتب هذا الصراع ليؤكّد فشل مرحلة ما بعد الإستقلال في صنع مجتمع متوازن من خلال مدينة نموذج لالتقاء عبثيّ فيه صراع بين القدر والقدرة : صراع لا قدرة للشخصيّات على ردّه رغم أوزار معاناته واستطاع الكاتب أن يقنع بحياد ظاهر هو

من إيجابيّات النصّ في المستوى الفنيّ رغم أنّ هذا الحياد قد يُحيل على بعض التسجيليّة في صلة بالواقع زمن كتابة النصّ.

وفي النّهاية يمكن أن نعتبر هذه الرّواية إضافة في مدوّنة الرّواية التونسيّة، وهي تطوير جادّ لتيّار واقعيّ إجتماعيّ سيكون له كبير الشّأن في رأب ما تصدّع من صلة بين الفنّ والواقع من خلال استعادة الوظيفة المغيّبة للنصّ الروائيّ، ونعني بها مقاربة الإنسان فنيّا في جملة مشاغله وتطلّعاته وأحلامه و صراعاته.

• رواية " التّزيف " النّاصر التّومي الأندلسية للنّشر

رواية "مقهى الفن"
هجاء العولمة ورثاء القيم

عندما تزول كلّ الأشواك، وعندما يسير الإنسان حافيًا دون خوفٍ من المسامير الصّدئة، عندها فقط يمكن أن نتطلّع مع المتطلّعين إلى فنٍّ خالص لايرتبط بغاية، فنٍّ ينشد المتعة ولاشيء غيرها، فنٍّ علويّ لاتكدّره نوازع البشر ...

وإن كنّا لا نعتقد نظريّة الفصل بين المُتع والمفيد أو بين الجميل والنّافع، لأنّهما مندمجان بحكم الضّرورة لأن الجمال نظام فيه سعيٌ إلى إعادة ترتيب ما تشوّش في الحياة بفعل الأنانيّات الفرديّة، ولأن الفنّ من أهمّ مداخل ذلك النّظام وذلك الجمال، وهو تطلّع دائم ينطلق من صراع بين الذّات والموضوع، صراع ناقد يتوسّل بصياغات شتّى لإقرار رؤية تنطلق من الحساسيّة الفرديّة للمبدع في لحظة تاريخيّة معيّنة.

لذلك تظلُّ الحياة بتناقضها والواقع بنقائصه ركيزتي الإلهام الحقيقيّ، منهما ينطلق وإليهما يعود، ولذلك أيضًا خاب مسعى أصحاب نظريّة الفصل بين الفنّ والحياة أولئك الذين تطلّعوا لعزلة الفنّ "بجعله في غرفة مغلقة " بعبارة "باختين"(1) فخسروا الفنّ وخسروا الحياة لأنّهم لم يحترموا شروط التّواصل ففقدوا المتلقّي الذي بانعدامه لن تكتمل شروط العمليّة الإبداعيّة ولن تُحقّق غاياتها...

ومن هذه المنطلقات المبدئيّة نقدّم رواية "مقهى الفنّ" لعبد القادر بالحاج نصر" باعتبارها عملاً فنيًّا اكتسب مشروعيّة من تقاطعه مع لحظة إجتماعيّة ونفسيّة وحضاريّة شديدة الصّلة بحركة الجماعة، تنطلق من خيار فنّيّ متميّز ومن منظور نقديّ متّزن وهي تذكر بقول "الن تيت" في مفتتح نقده للرّواية الإنجليزيّة : "هناك قصصيّون محبوبون قدّموا لنا مناظرنا وناسنا وفوق كلّ شيء قدّموا لنا تاريخنا وكان

لابدَ لنا من هؤلاء كي يوجّهوا أنظارنا إلى معرفة أنفسنا التّي تأخّرنا قليلا في الوصول إليها "(1)

الفضاء العامّ للرّواية

إمتدّت الرّواية في حيّز مطبعيّ يقارب الثّلاثمئة صفحة من الحجم المتوسّط وانقسمت إلى مقاطع عديدة – لم نعتبرها فصولاً لصلة الإختلاف فيها بحركة الشخصيّات في الرّواية– وهي بمثابة الفصول من جهة اختلاف أنماط التّعبير في تنوّع الضّمائر وتعدّد مواقع الرّاوي وتقارب في مجملها الثّمانية والعشرين وتختلف من حيث الطّول والقصر متراوحة في عدد صفحاتها بين الخمس صفحات والعشرين .

ويرتبط فضاء المكان فيها بقرية جنوبيّة لم تحدّد باسمها إلاّ أنّ إشارات كثيرة في الرّواية تحيل على مسقط رأس الكاتب وإن ارتبطت جلّ الفصول بفضاء القرية فقد انفتح بعضها على العاصمة ومنها "باب سويقة " كما اتّصل بعضها الآخر بمدينة قفصة.

وارتبط فضاء الزّمان بالعشريّة الأخيرة من القرن الماضي من خلال إشارات وظيفيّة متعدّدة ترصد الإختلال وانعكاساته على القرية وأهلها مثل (الآثار السلبيّة للانفتاح الإقتصاديّ ووصاية البنك الدولي .. والفساد الماليّ والإداريّ .. وحرب الخليج). فتوثّقت الصّلة بين الحدث الروائيّ والأفعال وردود الأفعال من جهة وبين الانفعالات المحدثة والسّلوكيّات الفرديّة والعامّة من جهة أخرى... وكلّ ذلك في اندماج بالشخصيّة التّي جعلها الكاتب حاملة أوجه النّظر النقديّة من خلال حركتها المعلنة أو الخفيّة في صراعها وأهدافها وانتظاراتها حتى أمكن القول إنّ الرّواية هي

رواية إجتماعية، يُضاء الحدث فيها من خلال تعدّد الشخصيّات التّي يوحّدها المكان وتشتّتها الغايات فتأتلف وتختلف وفقًا لمواقعها لتكون الرّواية ملحمة صراع منظور، مسرحه القرية وأصداؤه متعدّدة فيها تداخل بين أوزار كثيرة تتصاعد من المحليّ إلى الوطنيّ ومنهما إلى القوميّ والكونيّ ..

فضاء الشّخصيّة

ارتبط المنظور الرّوائي في "مقهى الفنّ" بالشخصيّات التّي أرادها الكاتب ممثّلة للقرية وحاملة لأوجه النّظر النقديّة في تعدّدها من خلال مواقع إجتماعيّة وطبقيّة مختلفة ومن خلال تقاطع المصالح وتضارب أو تعارض الغايات فكان الإنطلاق من شخصيّتين مركزيّتين سيّج مسيرتهما الإطار الرّوائيّ وهما (عيسى ويوسف العزيزي)، شخصيّتان وحّدتهما الأصول وفرّقتهما الغايات. فانطلقا من فضاء واحد وانتميا إلى جيل واحد : جيل شابّ حاصرته الحدود فترنّحت واختلفت وتقاطعت ردود أفعاله، ومن ذلك الإختلال صاغ الكاتب منظوره الروائيّ النّاقد للأصول والفروع ضمن دوائر متعاقبة تضيق وتتّسع لتشمل أحوال القرية ومنها البلاد في محليّتها أو الوطن في عروبته أو الإنسان في ظلّ المستجدّات الجائرة للعولمة وآثارها المدمّرة للإقتصاديّات المحليّة...

ومنها أن يكون عيسى شخصيّة مثاليّة حالمة، ينسحق بين الكون والإستحالة ينقطع عن الدّرس ليلامس وليعاني انحراف الإدارة وانغلاق المؤسّسة وفشل الحبّ وخيبة الأمل لتكون خطاه انتحارا محتّمًا لحظة غياب الأطر الحاضنة لوعي إنسانيّ وحلم مشروع .(ظلّ واقفًا على الرصيف: رصيف القرية ورصيف قلب خديجة) ،

وعلى النّقيض من كلّ ذلك يكون يوسف العزيزي شخصيّة نمطيّة مرعبة تنتقل من الإسطبل إلى فضاء القرية ومنهما إلى فضاء أرحب ينفتح على وعي جهنميّ بسلطان المال وممكنات توظيفه فتتحوّل القرية على يد يوسف وأمثاله من الهدوء إلى الإضطراب وتنتقل مسرعة من التّظاهر مساندة للعراق وفلسطين إلى الرّقص والفرجة في مشروع يوسف الجديد "مقهى الفنّ".

ومن الشخصيّتين المركزيّتين تطالعنا شخصيّات فاعلة كثيرة منها وُجهاء القرية وعلى رأسهم"التّهامي" (الجامع بين الفحولة والنذّالة) بحضوره القويّ ومخطّطاته الجهنميّة، وابنته خديجة بتطلّعها وتمرّدها، ثمّ بانكسارها وخضوعها... والرّاقصة وردة بوعيها وسلبيّتها ومحبوبة بانتقالها بين وضعين وعبدالباقي في إشراقه وانكساره ...

شخصيّات كثيرة استطاع الكاتب أن يخضعها لمسار وظيفيّ يندمج مع الفضاء العامّ للرّواية.

الفضاء التّعبيريّ ووجهات النّظر

النصّ في مقهى الفنّ لغة صقيلة يكاد يستغرقها السّرد الذّي يتجمّع في خيار موحّد للرّاوي العليم مع تنويع موفّق في الضّمائر يؤدّي أو يسمح باستبطان أغوار الشخصيّة في تراوح بين كشف لأبعاد خارجيّة وانكشاف لردود أفعال وانفعالات ضمن العلاقات المتوتّرة مع الذّات والآخر والمكان والزّمان وإن كانت لغة السّرد موفّقة بإيحائها وشفافيّتها فإنّ لغة الحوار بدت مختلّة بين نزوع واقعيّ يداخله تبسيط

يقارب الحوار العاميّ وبين أدبيّة تتجاوز في معظم الفصول الشخصيّة وفضائهاالتعبيريّ المنتظر (أنظر ص 182/192).

ومن محاسن الرّواية أن تنصبّ الفضاءات فيها في منظور نقديّ يمسك بانهيارات اللّحظة وبمجمل أوزارها الإجتماعيّة والنفسيّة فجعل من القرية وشخوصها معبرًا لمجمل إشكاليّات عشريّة اكتنفتها الفوضى والتّداخل واستحال فيها الحلم إلى وهم كما الإنسان فيها إلى وقود مستهلك. ولا تفوتنا ملاحظة الخيار المشهديّ الذي في اعتقادنا لم يخدم الرّواية وخاصة المشهد الأخير (الصّراع بين يوسف والتّهامي) وفرجة أهل القرية على الصراع ونهايته تلك النهاية التي تستجيب لأفق إنتظار عادي دون إضافة تذكر...

وفي الختام نعتبر مقهى الفنّ إضافة هامّة في مسيرة الرّواية التونسيّة لأنّ كاتبها لم يتقنّع بأقنعة التّعمية وعبّر بوسائل فنيّة مقنعة عن أوجه نظر واضحة ومسؤولة...

إحالات

مقهى الفنّ – عبدالقادر بالحاج نصر: فنون الرّسم تونس 2002

1– أنظر مخائيل باختين الخطاب الروائي

2– أنظر أرنولد كيتل مدخل إلى الرواية الإنجليزية .

"في إنتظار الحياة":

جنون الرّغبة ومتعة الفنّ

لذّة النّص

لذّة النصّ، لعلّه المدخل الأسلم والأكثر فنيّة في مقاربة أثر إبداعيّ، ولئنْ اعتبر "بارط" أنّ اللّذة واقعة أو حاصلة في النصّ بجمعه فإنّ ضرورة النّقد تقتضي التّجزئة في محاولة تقصيّ معالم الأجزاء المكوّنة لجامع النصّ، وعمليّة التّجزئة على قدر من العسر لأنّ النصّ يُدافع عن وحدته بإعتبارها من أهمّ خصائصه المنجزة لتفرده. بدا لي هذا الأمر لحظة قراءة رواية "في انتظار الحياة" لكمال الزّغباني، فهي نصّ ممتع لكنّه عصيّ، فيه من دقّة البناء ما يُحيل على مهارة وحرفيّة نادرتيْن على اعتبار المكر الخفيّ والمضمن في تلافيف النصّ إذ ينقلنا الكاتب في تراوح طريف من لعبة الفنّ إلى لعبة الحياة ومنهما إلى الجنون والحبّ وما فيهما من تداخل خلاّق صانع لدوائر سرياليّة، فيها انكشاف للرّغبة والرّهبة في تداخل مع القدرة والقمع، ومن تعارضهما ينسحق العقل فتغدو الذّات حنينا تسيّجه الاستحالة رغم توقها وشوقها إلى المطلق، ومن ذلك التّوق وفي ذلك الشّوق يصطخب النصّ بين توتّرات تنعرض في الأحداث سطحا مموّها ينشد إلى حركة خارجيّة موتورة هي من صخب الأعماق أقرب وإن استعارت لبوس الرّتابة وإن تزيّت بزيّ اليوميّ. فهذه الرّواية، قد استعارت الحياة لتكون مجازا للفنّ وإن كانت الإستعارة من المجاز في اللّغة، فإنّ الحياة ليست من الفنّ في رواية "الزّغباني" لأنّ الصّراع دائم بينهما، ومن اشتداده ينشأ التشويق وتنسج المتعة، متعة الفنّ في استحالة الحياة ومتعة اللّغة القاضحة المتمرّدة المتدّة خارج المدرك والمتطلّعة إلى انجازٍ مطلق يركب المعنى لكنّه واقع في الشّعر ومتمكّن فيه.

وعلى اعتبار أنّ الرّواية فضاءات تعبيريّة أو هي خيارات لإنجازالرّؤى انجازا فنيّا، فقد ارتأى الكاتب المدينة محطّ حمله وقد أصاب على اعتبار أنّ الفنّ الروائىّ مدني بنشأته وتطوّره، وأنّ رُؤى الكاتب المتداخلة والمدخولة لايمكن أن تحلّق في غير المدينة: مدينة الفنّ والحبّ والإغتراب والجنون، ليكون الإنطلاق من متاهة العاصمة إلى متاهة الفنّ ومنهما إلى حرقة الأسئلة. ويضعنا الكاتب منذ الفصل الأوّل في انشداد البدايات المُربكة، على حافة خطيرة تتلبّس بالقارىء وتوقعه في حبائلها، ليكتشف منذ البداية خطورة النصّ الذّي يفاتحه وليكتشف عبر القراءة وكلّما أوغل فيها أنّ المتعة التّي ينشدها أو ينشدُّ إليها هي متعة من نوع خاص، فيها قدر من الألم لكنّه ألم خلاّق يضعنا علىحافة صحو نستعيد معه بعضا منّا لندرك انّنانحن رغم غرابتنا ورغم تهشيم مرآتنا، لازلنا قادرين على رؤية أنفسنا رغم إقرارنا بالإستحالة ومعايشتنا للحدود.

الشخصيّة ووجهات النّظر

وتبدأ الرّواية بفصل أوّل موسوم بسمة الفنّ "تحليق"، وهي اللّوحة اللّغز أو الإثارة التّي تفصل بين الحياة بفجاجتها والفنّ بانسيابه، فينقلنا الكاتب من سؤال الفنّ إلى سؤال الحياة، وتبدأ المشاهد من تعارض عالمين انطلاقا من وعي مجروح وعاطفة مكتظّة ومختنقة : عند لحظة حائرة من شخصيّة خائرة هي شخصيّة "فادية" التّي جعلها الكاتب بوّابة الجحيم والمتعة ،جحيم الحاضر بغموضه ومتعة الماضي بتألّقه. فكانت المراوحة بين الكشف والإنكشاف : كشف في الخارج ووظيفته تنضيد الكون الروائيّ وتحديد العلاقات بين فواعله، ومن أهمّها تحديد أوّلي

لشخصيّة "فادية" في علاقتها بشخصيّة البطل من خلال إطار مشحون بالدّلالات التّي تستبق تطوّر الحدث وتهيّئ له المرجعيّة الأساس، ونعني بها مرجعيّة العشق والفنّ والجنون، ومن هذا الكشف يتجلّى المكان ويتحدد الزّمان ونعني به الزّمن الدّاخلي الحاضن للحدث، فإذا باللّحظة الحاضرة تَنفتحُ على ما يزيد عن السّنة من خلال التذكّر أو الإسترجاع، ويضعنا الكاتب بمهارة وذكاء نادريْن على حافة أسئلة تنطلق من القمّة الموتورة في وعي الشخصيّة الحاضرة وتجرّنا قسرًا إلى عوالم أخرى فيها حضور شفّاف ومبهم لشخصيّة غائبة هي شخصيّة البطل "عيسى الشرقيّ"، الذّي يحضر من زاويَتين: الأولى من ذاكرة فادية ومن حركتها الباحثة، والثانية من متن مباشر في صلة بالظّرف الحاوي لتداعيات البطل ورُؤاه...

ومن حرفيّة الكشف ينطلق الانكشاف، من ذات الشخصيّة ومن توجّسها تنجلي الدّوائر المعذّبة بين اللّوحة والظّرف فتتراصّ الأسئلة وتأسر القارىء فينشدّ إلى عيسى ومصيره المجهول ويندمج مع فادية بين حميميّة الماضي وحيرة الحاضر: بين حكاية الحبّ في امتداد اللّوحة ،وغموض الاختفاء أو الإنتحار أو السّفر أو الجنون في طيّات الظّرف الرّهيب الذّي أودعه البطل فادية لتحمل وزره.

ويفصح الكاتب عن رؤيته من خلال فضاء الشخصيّة باعتباره الحامل لوجهات النّظر في وحدتها أو في تعدّدها، فكانت الشّخصيات في عمومها مثقّفة من طينة خاصّة، لم تزدها الثّقافة إلاّ تجذّرا ولم يزدها الوعي إلاّ اغترابا: اغتراب التّناقض مع الخارج ومحاولة ترميم الدّواخل عبر حميميّة مستعصية ووضوح مستحيل... فالبطل أصيل الجنوب التونسيّ، ومن "الشرّاقة" بدأت خُطاه وفي الجامعة تشكّل وعيه كما تشكّلت لامُبالاته وبعض عدميّته ويرد تحديد شخصيّة

البطل على لسان" فادية" فترتسم معالم دالّة بتناقضها فهي شخصيّة تجمع بين "الشيطانيّة، اللّاأخلاقية، الجنون، الملائكيّة، البشاعة، الرّعب... توليفة عجيبة من العناصرالمتنافرة التّي يمثّل اجتماعها في شخص واحد خرقا لكلّ القواعد... أن يكون عيسى الشرقيّ قد وجد فذلك يشكّل صفعة للنّوع البشريّ برمّته...ص-29-".

ومن هذا التّنافر تكتسب شخصيّة البطل خصوصيّة في مستويي الوعي واللاّوعي، لتكون خير شاهد إدانة وإثبات على واقع أساسه التعدّد والخديعة وتكتسب من ذلك مهابة الحقيقة المغيّبة : حقيقة الوُضوح المُؤلم الذّي هو من بعض القداسة قداسة الصّلب على خشبة الوعي الإنسانيّ في واقع مرفوض لكنّه مفروض بآليّات متمكنة لاِ طاقة للأفراد على مواجهتها فكانت شيطانيّتة "تنطوي على ضرب فريد من القداسة ومن الجماليّة السّاحرة... جماليّة نصل سكين حاد مرهف وشديد اللّمعان... ص29" شخصيّة ممحونة بالدّواخل ومشحونة بحركتيْن متداخلتين ومتناقضتيْن إحداهما في ظاهر الفراغ والأخرى في باطن العدم — ظاهر الفراغ يواجه بالسّخرية الفاجعة، سخرية الإنفصال والتّباعد والقرف وباطن العدم يواجه بشوق مبهم إلى المطلق ومنه الإنتحار والجنون...

شخصيّة طفل "يمُور رأسه بطفولة شرّيرة"، وشابّ مسكون بهاجس المعرفة وتمرّد الثّورة وألق الفنّ، يجد ذاته بكلّ طاقاتها حبيسة عمل هو أقرب إلى الدّجل منه إلى أيّ شيء آخر — أن يردّ على أسئلة المراهقين في صحيفة مغمورة أو قل مبتذلة — ص151 — بعد أنْ عمل فترة نادل مقهى، ما كان لهذه الشخصيّة أن تقاوم لولاَ سلاح السّخرية "لم يكن يدخر جهدا في إظهار لامبالاته الجذريّة بكلّ ما كان يجري في البلاد وفي العالم من أحداث سياسيّة لكنّها لم تعتقد يوما في صدق تلك

اللاّمبالاة... ظلّت موقنة أنّه لم يكن يوما محايدا تُجاه ما كان يحدث حوله، قد يكون استبدّ بروحه ضرب من اليأس العميق بسبب ما عاشه وما عايشه من إحباطات ونكسات فرديّة أو جماعيّة وجعله يعزل نفسه داخل قوقعة معتمة من العدميّة المستهترة" ص205.

و"عيسى الشرقي" بما هو يعكس واجهتين، إحداهما واجهة جيل إنكسرت أحلامه وخابت تطلّعاته والأخرى واجهة أكثر إيغالا وإيلاما هي واجهة الإنسان في إحساسه بعدم الإكتمال ووعيه الحادّ بعبثيّة وجوده وانسحاقه داخل الحدود. ومن جوانب الإمتاع في الكشف الروائيّ أن نعرف ملامح البطل من خلال تداعيات فادية لحظة حيرتها إزاء الضّرف وإزاء اختفاء عيسى المُفاجىء...

ثمّ ينفتح النصّ على نصّ آخر هو منه قريب ،وكأن الرّواية قدّت من متن وهامش، لتكون لعبة الكشف مرايا من خلالها تنعكس الشخصيّات متآلفة أو متنافرة ومنها يتنزّل الحدث في دوائر لولبيّة تتسع فتضيق حسب تشابك العلاقات بين فواعل النصّ "قرّرت الذّهاب إليه وجدت نفسها عاجزة عن تحديد الغاية الأساسيّة من ذلك، لم تعد تدري مالذّي ستفعله عندما تجده وما سيكون ردّ فعلها عندما تعرف مصيره. هل كانت ستقتله أم سترتمي بين أحضانه ؟ هل كانت سترمي بالضّرف في وجهه أم ستبكي على صدره أو على قبره ؟" ص157 وتبدأ المتاهة من دوائر البحث، فادية تبحث عن عيسى ماديّا ومعنويّا وفيه تبحث عن ذاتها وعيسى يبحث عن نفسه في معابثة الآخرين وفي أقنعة السّخرية وفي إتّحاده أو في ازدواجيّته مع إسماعيل في وضوحه وثورته أو في تناقضه وجنونه...

ويتداخل كلّ ذلك بأوراق عيسى التّي هي متن روائيّ قائم بذاته فيه تزداد المكاشفة توغّلا في الأقاصي، ومعها تزداد متعة الكشف من خلال حركتين متوازيتيْن وأحيانا متناقضتين: إحداهما في الوعي والأخرى في الواقع ويحيلنا الكاتب بخبث فنيّ إلى هذا المتن الموصوف والموسوم بالفوضى والتّداخل على لسان فادية "عدد من النّصوص المتداخلة... عبارة عن جملة من المقاطع القصيرة أو المطوّلة... شكّل سيرة ذاتيّة قائمة على الإعتراف المفصّل والحميميّ أو على التّداعي الحرّ... ص39".

ولئن احتل الفنّ إحدى الفضاءات المميّزة في النصّ من خلال شخصيتَيْ فادية وعيسى في حسّهما المشترك والمجسّد في صلتهما أو في تحليقهما صمتا كان أم حوارا، فإنّ للحبّ الحيّز الأكبر بل يكادُ يحتلّ المساحة المشهديّة في فضاءات النصّ ضمن تعاود أو إلحاح يجعل منه المبحث الأهمّ الحاضن لوجهات النّظر والمولّد للرّؤية الأكثف التّي منها أو من خلالها تتناسل الرّؤى الأخرى في الرّواية. فالحبّ ومنه اللذّة ينفتحان على الرّغبة في تحقّقها أو في استبصارها خيالا خلبا أو في خيبة عدم اكتمالها، الرّغبة المتلفّعة برداء العاطفة أو الموتورة تحت حجاب الحياء أو المتّقدة تحت برقع العفّة أو العارية الجامحة الجانحة الفجّة والفاجرة والمنفجرة ...

فلسفة اللذّة، هي ألق يشدّ النّص في نسيج حريريّ شفّاف فيه متع تندمج مع عذابات القدرة على تفكيك الرّغبة الإنسانيّة ووضع الذّات تحت مجهرها الفاضح، وتتبّعها في لحظاتها المُتراكبة من الحلم إلى الإنجاز ومنهما أحيانا إلى القرف أوالملل أو اللاإشمئزاز والتقزّز، وغالبا ما تومض الرّغبة من شوق العاطفة وتتّقد في لهيب الجسد وتنطمس في لظى الفكر: "كانت تقف صامتة تعانقه بعينَيْن تبلّلتا وَلَهًا وتحنانا بدا لهما ذلك الصّباح مبكيا من فرط جماله..." ص66

"كان يرعبها أن تدرك معنى الشّهوة وعذاب التطلّع إلى اللذّة القريبة النائية .. هذا الجسد كم تمقته كم تعشقه تلمّست مواضع الألم حتى استقرّت على أشدّها حدّة ، أعلى البطن أسفل الصّدر حيث كانت الأرنب الصّغيرة تخبط خَبط عشواء... ص72"

وغالبا ما يرسم الكاتب للذّة إطارا حافا، فيه كشف لخفايا الذّات يصلح مدخلا لفلسفة الجنس: في ذلك اللّقاء المُبهم بين النّقائض وفي ذلك التماس الشّفيف بين الإدراك والشّعور وفي ذلك الإنتقال المُؤلم من إنشداد الرّغبة إلى خيبة التّباعد وحموضة الإنتهاء، وتكاد كلّ المشاهد الجنسيّة رغم تألّقها تؤول إلى إحساس متعاود بسأم النّهايات وباحتقار شديد التخفيّ لرجفة اللذّة وصبوة الجسد "ضاجعها قبل النّوم، دعها تنام قبلك، إستمع إلى شخيرها الذّي يُشبه صفير الرّيح في قصبة مهملة، شمّ رائحة كريهة إستمع إلى ضراطها، إندم لإنّك جعلتها تنام قربك... أتركها تغادرك، تنفّس الصعداء... " ص167.

وفي هذا الإعتراف الوارد في شكل بيان تتبدي إستحالة التّعويض في الجنس أو في اللذّة وتعود الذّات إلى سأمها لأزليّ متعايشة معه أو رافضة له، إلاّ أنّها حالة فيه بشجاعة وجرأة نادرتَيْن...

ويتحوّل الجنس من الرّغبة والحاجة إلى قصديّة بليغة الدّلالة، قصديّة تبديد العبث وتخفيف الإغتراب في محاولة يائسة لترميم الدّواخل ورأب تصدّعات الكيان ورتق خُروق الكون :قصديّة صنع لحظة انتشاء ومحاولة الإمساك بها محاولة عابثة صوّرها "كافكا" في رواية القصر بقوله "كان جسماهُما المُضطربان لا يجعلانهما ينسيان واجبهما بل يذكّرانهما به، كانا ينهشان في جسمَيْهما كما تنبش الكلاب البائسة في

الأرض وكانا يجرّان بلسانيهما كلّ على وجه الآخر إلتماسا لسعادة أخرى في يأسهما وعجزهما ..." ومن عبث الحبّ أن تتجدّد الصّبابة كما الحياة، ومن عبث الشّهوة أن تتّقد كلّما خبت، هو الجنس في الرّواية ظاهره حياة وباطنه عدم : بدائيّ في تألقه كما في إنطفائه، منزع حياة دون أن يكونها، ظمأ إلى الكيان وشوق لاينتهي ورغبة لا تشبع...

ومن تفكيك الرّغبة تجيء الأسطورة مكمّلة للأبعاد، لتكون "عائشة" مدخلا يُراوح بين اللذّة والألم هي "عشتار" بابل أو البغي المقدس، من خلالها استطاع الكاتب الإنتقال من فلسفة الجنس واللذّة إلى إجتماعيّتهما، بمعنى المحمول الوظيفيّ الجديد وفي جسد عائشة يتقاطع الكون الروائيّ بل ينفتح على فضاءات وفضاءات مرسومة بمهارة فنّان وبخبرة إيديولوجيّ ماكر، فنستعيد أزمنة داخليّة مفتوحة على ذاكرة حيّة تنقلنا من فضاء مدنيّ إلى فضاء ريفيّ كان قد لفظ عائلة الأُختين "فادية و عائشة" لتتشبّث الأولى بالدّرس ومنه الفنّ ولتتلبّس الثّانية بالجسد ومنه العهر...

وفي فصل"جسد عائشة" تنعرض بمهارة فنيّة مأساة أسرة، ومنها مأساة طبقة وفي كلّ ذلك أزمة مجتمع، وقد استطاع الكاتب الغوص الدّقيق في الشخصيّات ظاهرا وباطنا، ليرصد ظواهر الإنسحاق والمهانة من خلال رُدود الأفعال المُتراوحة بين الوعي واللاوعي والمتجلية في علاقات أفراد الأسرة ببعضهم البعض: أفرادا جمعهم الدم وشتتهم الوزر الطبقي والإصطدام بنقائض الواقع سواءا في بساطة الريف أو في تعقد المدينة...

ومن جسد عائشة تبدأ المأساة : من نضجه المبكر، ومن تفتح مسامه ومن شبق مدير مدرسة إبتدائية في أرياف "تالة" ومن عيون أهل القرية المشتهية والمتهمة،

ترحل الأسرة بل تفر إلى ضباب العاصمة وضياعها حيث يوغل كل في تطرفه :تطرف مداره الواقع وجسد عائشة كرد فعل إزائهما معا :فادية تنكر جسدها وتكره أنوثتها كنقيض لجسد عائشة، وأخ يتحول من التسكع إلى تطرف ديني يحتمي به، وأب يحتجب خلف الخمرة والعنف، وأم تنطمس خلف الهزال والمرض... عالم رزح تحت عهرين، عهر عائشة رسمته الطبيعة وغذاه الواقع: " تخرج من بين طيات ثيابها قطعة مرآة صغيرة وتشرع في تأمل وجهها وشعرها على مرآة البترول... وتبدأ في الدوران المحلق... كانت تتدرب على ترقيص عجيزتها الصغيرة وعلى جعل نهديها الناشئين يهتزان ... ص88" وعهر المدينة النهمة لكل شيء جعلا الكل يترنح بطريقته،لكن المأساة الموغلة تتكاثف بل تجتمع في شخصية الأب الذي نزل السلم درجا درجا، وتحول من العنف إلى الخنوع وأصبح متواطئا مع الحضيض بل متمعشا منه "فاستبدل فقرا أبيا في الريف بفقر ذليل في المدينة".

واستطاع "الزغباني " أن يصور تدحرج روحه وأن يرصد ردود أفعاله المتناقضة من خلال عين إبنته "فادية" فتصور المعاناة من منظور داخلي ضمن إنفصال واتصال ومشاركة هي إلى البوح أقرب "كان الخمرمكنه من تحويل القهر إلى عنف وكنا نحن وخصوصا أمي وعائشةَ المجال الأمثل لتصريف تلك الشحنات... لكن الخمر كانت تتطلب المزيد من المال... وكانت عائشة صاحبة الحل... تغيبت يوما كاملا ثم عادت تسلم أبي نقودا ..لحظة رأيته يدافع عنها ويشكر لها تفكيرها في البحث عن شغل لمساعدته..رأيته ينحدر روحيا إلى قاع لاقرار له من الذل وانعدام الكرامة ص93".

وتتجسد درامة ساخرة من سلوك الأب وتناقض ردود أفعاله، بين ذل الحاجة وانتفاض البقايا، فيشجع عائشة ويتكل عليها لكنه يعنفها وينكل بها بين الحين والآخر. فيكون جسد عائشة مجالا لاستقطاب آخر ينفجر فيه ومن خلاله تمرد عاجز لأب مهزوم... ومن الطرافة أن تتعايش عائشة مع ذلك الوضع بل أن تنتظر تعنيف الأب بعد تسلمه النقود التي غالبا ما تكون ورقة من فئة العشرين دينارا ...

ومن النقائض تنفتح الرواية على أوضاع إجتماعية في دوائر تتصاعد من بؤس أسرة إلى إنحراف مجتمع، فيكون عمر نقيضا آخر ألجأه البؤس إلى التطرف الديني. فيفرض الزي على إناث الأسرة ومن طرائف المفارقات أن تستغل عائشة الظرف الجديد وأن تمارس العهر تحت الحجاب المفروض، بل أن توظف ذلك الوضع لتتقي شر أولاد الحومة المشاكسين وأن توسع دائرة عهرها وعلاقاتها في المدينة.

ومن خلال ذلك إستطاعت الرواية ملامسة الجرح اللاإجتماعي في عشرية تداخلت فيها الأوزار لتنعكس نقائضا ضحيتها شباب الأسر البائسة : عشرية الثمانينات بأحلامها وأوهامها الكثيرة وخيباتها الأكثر...

واستطاع الكاتب بلورة المحمول الإيديولوجي في مهارة المراوحة بين الفئات والطبقات، فنقلنا بيسر من فئة مثقفة تعي الضياع وتفلسفه إلى فئة بائسة تتعايش مع الضياع بألم متجدد...

حيل النصّ ومكر الكتابة

كل رواية هي مزيج من العناصر، وبلغة أهل الكيمياء كلما استطاع الكاتب استعمال الخليط ووفق في تركيب عناصره كلما كان نصه أمتع وأكثر إقناعا، على اعتبار أن الرواية خبر وخطاب : فهي خبر من جهة الرؤى ووجهات النظر، وهي خطاب من جهة حيل التبليغ ووسائط الإتصال. ومن هذا المزج يتحدد مصير النص في تكامل بين وجاهة المضامين وجمالية التواصل، ولا تغليب لمسألة على آخرى، لأن النص بجمعه ووحدته ومنهما يكتسب تفردا ويحل في المتعة باعتبارها المؤسس الأوحد للفن...

وتبدأ حيل النص من وضعية الراوي كاختيار أولي، من خلاله تتحدد ملامح الأجزاء الأخرى في بناء النص لأنه المحدد لوجهات النظر في بنيتها السطحية كالضمائر أو في بنيتها العميقة كالشخصيات والأفعال.

وقد استطاع "الزغباني" أن يتصرف في وظيفة الراوي وأن ينقله من الوحدة إلى التعدد في فصول النص كأن يجعل الرواية مرايا تتعدد بتعدد الشخصيات فتكون البداية مع راو تقليدي عليم فينساب السرد مع ضمير الغائب" هي فادية في حيرتها إزاءه أي إزاء البطل المختفي" ثم ننتقل إلى راو مندمج مع البطل فينساب السرد بحرارة أنا المتكلم في ضرب من المكاشفة أو الإعتراف، ثم يعود إلى نحن في سرد فادية لحكاية عائلتها، ثم يفاجئنا الكاتب بحيادية ما أو يفرضها في مراوحة بين الظاهر والباطن من خلال تداعيات في ذات الشخصية.

على أن الحيلة الأهم والأكثر طرافة في المستوى الأول هي حيلة التماهي بين شخصيتي عيسى وإسماعيل، فالأول وجه للثاني جمعهما وعي حاد وفرقتهما سيل

مواجهة التناقض. فحل الأول في عدمية ساخرة وحل الثاني في مطلق الجنون، فهما ذات واحدة بين نزعتين متناقضتين...

ومن حيلة المضمون العميق إلى حيلة أخرى تجمع بين الراوي والبطل والكاتب، لنتوهم أن البطل الذي اختفى هو الكاتب المعلوم والمسمى والذي يفاجئنا في مناسبتين ليتسلم الظرف ومنه يختط المتن الروائي هو "كمال الزغباني "يرسل خيط اللعبة فيتحرك عالم الشخصيات كالدمى فينعتق فترة ثم يعود إليه ص85 وص259 ومن هذه اللعبة الفنية تمكن الكاتب من تجاوز الحدود التقليدية المعلومة للراوي، واستطاع وأن يميز نصه بسيمات الطرافة والجدة فيما يمكن أن يسمى بالميتاروائي : أن ينقد النص ذاته وأن يفصح عن بعض خباياه، ومن ذلك الإفصاح –إذا أحسن الكاتب توظيفه– تخلق أبعاد مجازية وفنية تزيد النص إشراقا وإمتاعا كما نجد في هذه الرواية... ومن حيل الكتابة فضاء آخر هو فضاء التعبير، وهو من أهم الفضاءات إذ من خلاله ينعرض النص ويتمظهر بجمعه في اللغة بمختلف وظائفها الإبلاغية أو الإنفعالية.

سواءا في السرد أو في الوصف أو في الحوار فبدت لغة الرواية محققة لمقاصدها وتألقت خاصة في الوظيفة الإنفعالية التأثيرية ومنها الشعرية : وظيفة لازمت الرواية في كل فضاءاتها، من شفافية السرد إلى انسيابية الوصف ومنهما إلى كثافة وألق الحوار: "كانت أغلب البرك الصغيرة قد اختفت بعد من الساحة تاركة على الإسفلت آثار بللها والتماعها وجد القمر إليها مدخلا بعد أن تحرر نهائيا من مضايقة بقايا السحب، ظهر ضياؤه أكثر فتنة وهو ينبجس من سواد الإسفلت ويمد إلى السماء أشعته المبللة ليجر نحو الأعماق صورته الأولى... رأى الشمس تنبت في

أعماق البئر ذات قيلولة شديدة الحر كان النداء المنطلق من قمر الإسفلت أكثر عنفا وروعة من أن يقاوم... ص245".

واستطاع الكاتب أن يصوغ نسيجا تتكامل وظائفه، بين شفافية الإيحاء وعمق الدلالة ومن متع التبليغ ما تطلعت إليه الرواية من عمق فكري جعلها تعيد إنتاج المعرفة في حوارات مطولة حول المصير والمسؤولية والإلتزام والعبث والفن والحياة واللاجدوى..

ملاحظات ختامية

"في إنتظار الحياة" رواية آسرة بتناسقها، تنطوي على خصائص فنية جديرة بمقاربات أشمل. ورغم تميزها إرتأينا بعض الملاحظات الجزئية منها ما يتصل بالحوار وتحديدا في عاميته المغرقة في المحلية والتي قد تستعصي على غير أهل تونس، ومنها ما يتصل بوظائف الراوي تلك التي نوهنا بها في موضع سابق من جهة الفن وحيل الكتابة إلا أنها من جهة وجهات النظر قد تحيل النص على إنغلاق آحادي يجعل من الرواية منظورا واحدا أشبه بسيرة فنية لذات موحدة، بحيث ينتفي التعدد وينصب النص بكله في فضاء تعبيري واحد، رغم أن عمق رؤى الكاتب قد استطاع إخفاء تلك الآحادية...

وفي إعقادنا أن هذه الرواية تفتح سبيلا لنصوص جديدة تؤسس أو تستعيد بناء تواصل جديد مع القارىء وتختط مع قلة غيرها مسلكا جديدا مسؤولا في الرواية التونسية والعربية...

* **"في انتظار الحياة" كمال الزغباني إديكوب 2001**

هجاء السّلطان ورثاء الواقع
في رواية "آخر الرعيّة"

لكلّ مرحلة رمز تلتقي فيه الدّلالات، ومن أوضح الرّموز الدّالة على مرحلتنا هو رمز السّقوط والإنتظار، سقوط أنظمة تجاوزتها اللّحظة التاريخيّة، وانتظار مشوب بالحذر والتطلّع من نخب مُفرغة بفعل الغياب والتّهميش اللّذين وسما العقود القريبة... ومن محاسن الإبداع أن يلتبس بحسّ التّاريخ وأن يعلن فجائعه على الملإ.

ومن هذا المنظور نقدّم رواية جديدة بعنوان "آخر الرعيّة" صدرت عن دار أرماتون بباريس ضمن سلسلة الكلمة الحرّة، للرّوائي المقيم بفرنسا "أبوبكّر العيّادي" بعد روايتين سابقتين هما "لابس اللّيل" و"مسارب التّيه"، ولئن بدا الكاتب واقعيًّا إجتماعيًّا في نصوصه السّابقة من خلال مقاربة الواقع برؤية ذاتيّة فإنّه في النصّ الجديد قد نحا منحى الواقعيّة السّياسيّة في سعيه إلى رصد إنهيارات نموذج سلطويّ فرديّ...

ومن حيث المضمون استطاع الكاتب أن يصهر عمله الرّوائي في وحدة متماسكة تمثّلت في رصد المرحلة الأخيرة لنظام حكم فرديّ يتهيّأ للتّداعي من خلال انحلال سجلّه الكاتب بمنظور داخليّ عبر اعترافات مثقّف السّلطة الذي تفنّن في تزيين طغيان الطّاغية بدهاء ووظّف ذكاءه ومعرفته لخدمة السّلطان وتبرير إنحرافه، وكانت فاتحة الفصل الأوّل دالّة على هذا الخيار وهي من مقدّمة إبن خلدون : "اعلم أنّ السّيف والقلم، كلاهما آلة لصاحب الدّولة يستعين بهما على أمره" كما تدعّم الخيار النقديّ من خلال الفصل الأول "باب الباش كاتب" ومن خلال بطله عبد الكبير الكاتب الذي ارتقى في سُلّم الوصوليّة ليصبح وزيرا مدبّرا نافذا فاعلا ويقدّم نفسه في بداية الفصل بقوله : "أنا العبد المفتقر دوما إلى رحمة سيّده وجوده... أنا عبده وكاتبه وصفيّه ونديمه ووزيره الذي ليس لنفوذه أوّل ولا آخر، كاتم أسراره ومدوّن

أفكاره... ومحرّر التّقارير عن كلّ أمر مريب، ناظم المدائح والأشعار والأناشيد في كلّ عيد... أصطفي للكبير ما يليق بقدره من ثناء... فيُكرمني ويُدنيني ويُسمّيني الرّقيب أزن الكلام وأستقرئ ما بين السّطور... ص11".

وفي الباب الأوّل فضح لنوازع الحاكم المفرد وكشف لفساد بطانته من خلال دسائس بعضهم ضدّ بعض أو مكائدهم ضدّ المناوئين والمعارضين وفيه لوحات هزليّة تذكر بالإنتخابات الصّوريّة وما يحصل فيها من طرافة التّناقض بين سذاجة المواطن وتلقائيّته وخبث المشرفين على نتائجها وتزويرهم...

وورد الفصل الثّاني بعنوان "باب الكبير الأعظم" وافتُتح بتصدير لإبن المقفّع "إنّ الوحيد في نفسه والمنفرد برأيه حيثما كان ، هو ضائع ولا ناصر له" وفيه تصوير لغربة الحاكم بعد تمرّد الرعيّة وخيانة الحاشية فيردّ على لسانه فيما يشبه الاعتراف أو التّداعي : "وكنت أشعر رغم ذلك .. أنّ الهدوء الذّي خيّم على البلاد هدوء مضلّل يُضمر في تلافيفه ألف شرّ ص118 " وفي هذا الباب استرجاع لتمرّد الرعيّة في سبيل الحريّة والسُّبل التّي اتّبعها الحاكم لإخمادها بالعنف حينا وبالخداع وترغيب قادتها حينا آخر، وفيه استرجاع للخيانات المتعدّدة بعضها يتصّل بالصّراع على السّلطة ويتّصل بعضها الآخر بخبايا القصر العاطفيّة، وينتهي الفصل بوحدة الحاكم بعد خراب البلاد :

"في تلك اللّحظة لم أكن أعرف أنّي فقدت كلّ شيء .. احتوشتني المخاوف والظّنون وأنا أبتعد عن قصري المدكوك، منازل مهدّمة ومعالم محطّمة...ص180".

وورد الفصل الثّالث بعنوان "باب الرعيّة" وبفاتحة لشولوخوف : "لا تظنّنن أنّ ذلك النّهر تحت الجسر نائم" وفيه واصل الكاتب هجاء السّلطان بعد خراب البلاد

وفيه تتّضح دلالة العنوان إذ بقي السّلطان وحيدًا يهيم في أرض فراغ فهو الحاكم الأوحد وهو كذلك آخر الرعيّة في البلد الخراب.

ومن حيث البناء الفنيّ اعتمد الكاتب المسار التقليديّ في تعامله مع الزّمن وفق ترتيب سياقيّ ونسقيّ هادئ يصل البداية بالنّهاية : يبدأ من كشف السّلطة إلى سقوطها وينتهي بنتائج ذلك السّقوط ، ومن حيث الإحالة على الزّمن الواقع نجد تداخلا مقصودا بين إشارات متعدّدة يمكن أن تحيل في مجملها على واقع السّلطة في البلاد العربيّة، في ممارساتها المتشابهة أو في سقوطها الحاصل أو المنتظر، فالكبير الأعظم، ووزيره عبد الكبيرالكاتب، وعربانيا البلد المحكوم بالدّسائس، وتدجين المعارضة، وتدليس الإنتخابات... كلّها قرائن تحيل على الزّمن السياسيّ العربيّ المحكوم بأنظمة تنعق فوق الخراب العاجل أم الآجل، واستطاع الكاتب أن يجمع بين إحالات مختلفة بعضها متّصل بفساد أنظمة قائمة وبعضها الآخر متّصل بسقوط نظام بغداد...

وورد السّرد في مجمله بضمير المتكلّم فيما يحيل على الشّهادة أو الإعتراف، أمّا الشّخوص فهي منكشفة منذ البداية، تُساق إلى مصير معلوم في إمتداد زمنيّ لم يوضّح الكاتب معالمه من خلال أحداث مرويّة أو مُستعادة في وعي الشخصيّات.

واعتمد الكاتب لغة صفويّة تؤكّد الهدف التعليميّ الذّي هو من بعض غايات هذا النصّ ، ونعتقد أنّ تحقّق الغاية التعليميّة كان على حساب التدفّق الإبداعيّ لأنّ الخروج عن المألوف في المعجم قد يُربك انسياب السّرد ، وقد وُفّق الكاتب في الجمع بين حداثة المضمون وأصالة الوسائط التعبيريّة كالتّضمين الشعريّ من مدوّنة تقليديّة (المتنبّي ـ البحتري ـ المعرّي ـ ابن عبّاس ـ ابن أبي حفص...)

وفي مستوى وجهات النّظر النقديّة ، نحيّي جرأة الكاتب لأنّه أثار عديد القضايا المعاصرة انطلاقا من هجاء السّلطة الذي هو هجاء للحظة تاريخيّة شديدة الإختلال وكشف لمجمل العلاقات المختلّة التّي أفرغت المجتمع من طاقاته الحقيقيّة لكنّنا نعتقد أنّه اتّجه وجهة تسجيليّة فتقلّصت ممكنات الخيال وناء السّرد بحكايات ونوادر معلومة وهي ـ رغم طرافتها ـ قد انغلقت في مجملها ضمن منظور واحد لا تعدّد فيه. كما انغلقت نهاية الرّواية على المنظور الآحادي الذي هيّأ له الحدث فتوقّف عند الحاكم المجنون الذي تاه فوق الخراب الذي صنعه...

ونعتقد أنّ بوبكر العيّادي ككاتب قد طوّر نصّه من خلال رؤية واقعيّة استطاعت في "مسارب التّيه" أن تتخلّص من نفق الحنين الذي أغرق معظم نصوص روائيينا المغتربين، كما استطاع في نصّه الأخير أن يتخلّص من سياج الذاتيّة المحدود، وأن يغامر في آفاق واقع موضوعيّ ونأمل أن يتخلّص في لاحق نصوصه من بعض التسجيليّة وأن يقارب الواقع من منظور فنيّ أكثر تعدّدًا وانفتاحًا.

• آخر الرعيّة أبوبكّر العيّادي أرمتون باريس 2002

"الأبنية الهشة":
مجتمع مدان بهامشه وهامش مدان في ذاته

أركيولوجيا الهامش

محمد الهادي بن صالح من الكتاب القلائل الذين عرفتهم بنصوصهم قبل أن أتعرف إليهم بذواتهم، قرأت له في أواخر السبعينيات إصداره الأول "في بيت العنكبوت" وتتبعت معظم كتاباته اللاحقة، أقول معظم لأنه كاتب غزير الإنتاج تواصلت جهوده الإبداعية فيما يتجاوز أربع عشرة رواية وأنتج تراكما جديرا بالدرس والتمحيص، تراكما فيه بعض التفرد وبوجه خاص من جهة العناية بالمهمش أو بالهامش ذلك الذي يجعل من الكتابة حفرا في الزوايا الخفية للمجتمع المتحرك ورصدا لإيقاعات غير منظورة لأنها تبدأ من شريحة قاع الحياة الإجتماعية ثم تتلبس بلبوس المال والجاه لتصبح فاعلة في أعلى الهرم الإجتماعي، وهذه في إعتقادنا من خصائص كتابات محمد الهادي بن صالح فهو يختلف عن كتاب آخرين قاربوا المهمش وجعلوه منطلقا إبداعيا، فكتابات محمد شكري مثلا تحتضن الهامش والمهمشين والرؤية فيها تكاد تنغلق في متعة معايشة وتصوير العوالم المختلفة لبعض الشرائح الإجتماعية لكن الأمر يختلف مع كاتبنا فهو لاينطلق من الهامش إلا ليدينه في أبعاده وليدين من خلاله مجتمعا إختلت فيه القيم والمرجعيات إختلالا بات معه التسلق ممكنا من الأسفل إلى الأعلى، تسلق حثيث تعاوده الشخصيات الروائية في سرعة مبهرة وكلما تهيأ الإرتفاع المغري إلا وتهيأت معه الهوة السحيقة لأثر السقوط الذي يضمره الكاتب منذ البداية لشخصياته المسكينة بلا شفقة أو ترحم...

الشخصية وفضاؤها المتوحد

في الأبنية الهشة شخصيات قليلة هي بين الوحدة والتعدد: وحدة الإنتماء إلى أصول معلومة "الدوار المهمش" في أحد الأرياف القريبة من العاصمة، وتعدد من

حيث الحركة السريعة المقدرة لتلك الشخصيات في رحلتها المحفوفة بالمصادفة والقدر من ناحية وتوجه أراده الكاتب مصيرا محتوما تنتهي به تلك الحركة بما يحيل على الإختيار الصائب في دلالة العنوان لأن البناء الهش يتجسد في الذات كمكون أول ثم في المحيط المختل الحاضن لتلك ا لحركة المختلة والمشرع لها في الآن نفسه.

ومن اختيار الشخصية يرسم الكاتب الخيار الأول لمنظوره الروائي في مستويي الفن والحياة: فالعوني بطل الرواية إنتقل من مراعي الريف إلى سجون المدينة وترك قاصرا تحمل جنينا في أحشائها، و- نسيمة القاصر- بدورها وضعت لقيطها وفرت من القرية إلى العاصمة لتمتهن العهر، شخصيتان أساسيتان دخلا المدينة من أبواب العهر فيها ثم توحدا وفي زحفهما يرتسم ملمح جديد، بل ملحمة جديدة من ملاحم المدينة الحديثة، ملحمة الصراع والحركة، ملحمة الصعود اليسير والسقوط الأيسر...

والشخصيتان وضعهما الكاتب في إطارهما الأسري من جهة المنشإ فكان حضور شخصيات وظيفية أخرى مدعما لذلك الخيار مثل التشاحن المستمر حضورا أو تذكرا بين والدتي الشخصيتين الأساسيتين بما يدعم الأصول الأولى التي حرص الكاتب على توضيحها من خلال سلوكيات ومشاهد تؤكد بؤس المنشإ بقدر ما فيها من طرافة وهزل...

وانصبت عناية الكاتب على تصوير شخصية العوني من خلال منظورين أساسيين فيهما مفارقة، فهو ريفي بما في ذلك من بساطة تصل حد السذاجة من جهة أولى ثم ومن جهة ثانية تجسدت فيه كل الشرور ومظاهر الإنحراف " يكسر الآنية بعد إفراغها من طعام صدقة... يكمش نهد حسناء تعترضه..." ص 109وفي أحواله المتأخرة يكون صاحب أعمال ومشاريع شديدة النجاح،وكذا الحال مع اللقيط

الذي يسميه الكبول والذي جلب من القرية منكسرا يحمل ذل عدم الإعتراف ليكون في نهاية المسار صاحب جاه وثراء.

وتتحول نسيمة من العهر واحترافه إلى العمل في بيوت الأثرياء -بعد زواجها من العوني- ومنهما إلى المساعدة في التجارة والأعمال ثم ربة قصر ...

شخصية أخرى حرص الكاتب على إضاءتها ومن خلالها أضاء الفضاء الإجتماعي الجديد في أطراف العاصمة،فضاء النازحين الجدد قبل تمكنهم ،شخصية العمدة بحاضره المخادع والمتمكن وبماضيه السليب والوضيع،إذ من خلاله رسم الكاتب أبعادا مختلفة لظواهر إجتماعية وسياسية واقتصادية...(أنظر ص59).

وكأن الأدوار تتكرر في سبل مسطورة مع اختلاف في التزامن بين الشخصيات، وكأن الأحياء القصديرية محطة عبور لشخصيات مهمشة تحاصر المدينة،وهي أي الشخصيات ،فقيرة بائسة في منطلقها ثم غانمة مظفرة فاتحة في مآلها، إلى حد يمكن معه أن تصبح من ذوي النفوذ في المدينة المشرعة على احتمالات عدة .

المفارقة في فضاءي الزمان والمكان

رغم قرب محمد الهادي بن صالح من الواقعية، وجدنا في كتابته تجاهلا لبعض علاماتها من ذلك عدم العناية بالمكان كفضاء مجسد للحركة وكحاضن رمزي للشخصية في مختلف مظاهرها الواقعية أو النفسية السلوكية، فالمكان غائم بمعنى أنه غير موصوف باستثناء الملامح العامة للحي أو للكوخ في أطراف المدينة، والملامح العامة للدوار في الأرياف القريبة، والجدران العالية للسجن المدني والشوارع الكبيرة

بمحلاتها وأضوائها في المدينة ...ومن خلال ملامح البطل يضاء المكان وكأننا نراه بعينيه، مكانا متغيرا حسب لحظته النفسية أو الوجدانية، مكانا مسرحا مبهما غفلا لنزوعات عديدة من أهمها عدم التصالح والخديعة والغربة والتنافر..."وقف حائرا في فضاء قفر،كان الحد الفاصل بين حي الشياطين ونهاية شارع كبير استفحل في أحشاء المدينة بعماراته وتجارته المزدهرة...ص35"

وكذا الشأن بالنسبة للزمان فزمن الحدث ممتد من خلال إشارات مرجعية قليلة تبدأ من مراهقة الشخصيتين في الدوار المنفي إلى وفاتهما بعد حياة صراع ممتد في المدينة، أما الزمن التاريخي الذي يقاربه الكاتب فيعسر أن نظفر بيقين فيه، فمن خلال أسعار السلع وبخاصة سلع البناء يمكن أن تكون البداية في السبعينيات ومن خلال حديث متأخر عن إعادة هيكلة المؤسسات يمكن أن يصل الحدث إلى العشرية الأخيرة...

وفي المقابل أحسن الكاتب توظيف الزمن الداخلي في صلة بالشخصية فكانت المراوحة الموفقة بين حركتين متكاملتين، حركة خارجية في واقع الشخصيات وحركة داخلية أساسها التذكر والإسترجاع، مشاهد عديدة تنقلنا من المدينة إلى الدوار أو من الشوارع المضاءة إلى أقبية السجن ومن كل ذلك إلى شخصية البطل بمختلف أبعادها ...(انظر ص97).

فضاء التعبير ووجهات النظر

نعني بفضاء التعبير جملة العناصر الفاعلة في صياغة العمل الفني وتبدأ من وضعية الراوي الذي من خلاله –خيارا وموقعا– تتحدد زوايا النظر لمجمل الفضاءات

الروائية وقد اختار الكاتب الراوي التقليدي العليم والمحايد أو الذي يوهم بالحياد فينساب السرد سلسا بضمير الغائب في كامل النص وقد يطل الراوي أو يتخلى عن قناعه بين الحين ووالآخر في تعليق مباشر على وضعية أو سلوك. لكنه لايفسد انسياب السرد، وبدا لنا الحوار صائبا في تعالقه مع السرد وفي خروجه من وظيفة الكشف إلى الإنكشاف، ونعني إنكشاف الأحوال من خلال انفعالات الشخصيات الأساسية الظاهر منها أو المبطن...ومن حيث اللغة بدا الحوار متلائما مع فضاء الشخصية في عمومها مما برر إلى حد ما حضور الفحش لغة ومشهدا لأننا لايمكن أن نصور فضاءات داعرة بلسان متعفف ...

كما لاحظنا ترددا بين العامية والفصحى في بعض المقاطع التي يرتقي فيها الحوار أو يتعالى على ناطقيه.

وما نلاحظه كذلك قدرة الكاتب على توظيف المشهد إنطلاقا من المخاض بجزئياته الكاشفه لمجمل العلاقات بين شخصيات الرواية مرورا بمشاهد السجن وعلاقات البطل بفضاء المدينة ومغامراته مع أهلها وصولا إلى إسترجاع مشهد المحاكمة.. ولئن بدت هذه المشاهد طريفة وفيها كثير من السخرية الدالة فإن ولع الكاتب بها جره إلى شيء من المبالغة التي ترهق في اعتقادنا مسار الحدث والشخصية...

وبدت لنا اللغة سلسة من حيث السرد والحوار متقلصة شديدة الإقتضاب من جهة الوصف فيها قدر من شفافية المجاز وطرافة التشبيه، ونشير إلى ورود أخطاء لغوية ليست بالقليلة كنا نود لو تجنبها الكاتب من خلال عناية خاصة بتصحيح النص قبل الطباعة.وبدا لنا الحدث مُربكا بسرعة نسق السرد في مراحل الحكاية

وخاصة في فصولها الأخيرة، فينقل القارئ دون تمهيد نقلات سريعة ليجد نفسه إزاء شيخوخة البطل ثم انتحاره في نهاية الرواية.

وفي مستوى المنظور النقدي استطاع الكاتب تعرية بعض الجوانب الإجتماعية والسياسية خاصة منها ظواهر النزوح والوصولية واستغلال السلطة... لكننا نتساءل عن مبررات رؤية آحادية أرادها الكاتب لمسيرة شخوصه في حتمية تقارب حتمية القدر بل تفوقه أحيانا وكأن الرؤية العامة التي توجه الكاتب تعلن أن لاجدوى صراع الذوات ضد مصيرها وكأن حركة الفضاء الروائي هي لحظة اضطراب وإرباك تتداخل فيها الطبقات والفيئات ثم تعود في النهاية من حيث بدأت وكأن الإرتفاع الموهوم ما هو إلا تهيؤ للسقوط المحتوم.

سقنا هذا التساؤل الأخير لأننا لاحظنا إصرار الكاتب على فضاءات متشابهة وعلى بناء يكاد يتماثل في تدعيم المنظور الواحد وخاصة في روايتي "في بيت العنكبوت" و"عودة عزة المغتربة" وهذه الرواية الأخيرة هي إستكمال –وإن تقدمت في النشر – للأبنية الهشة– من خلال مواصلة مسيرة الهامش في حياة عزة سليلة الأكواخ وساكنة القصور، مسيرة درامية تؤكد منظور الكاتب ذلك الذي تساءلنا حوله قبل حين.

وفي الختام نؤكد ثراء هذه المسيرة الروائية التي امتدت خلال عقود والتي تمظهرت في نصوص عديدة أسست تراكما جديرا بالدرس والتمحيص...

• الأبنية الهشة محمد الهادي بن صالح نشر بوزيد 2001

النص الافتراضي في" رخامة الإسفنج"

نص بلا مرجع

على الرغم من صلتي الشخصية بمحمد خريّف ومتابعتي لجل ما أصدر من إستعارة الإستعارة إلى حليب العليق وتأويل التأويل وقيلولة البرد ومسك الحنظل وخاطرة الخاطرة وبطاح الملاسين وكحل الخشخاش، وكلها إصدارات متتالية لكاتب جاد وعميق في منظوره للحياة والإبداع لم أجد حافزا يدفعني للكتابة تعريفا أو نقدا وقد يرتبط ذلك بطبيعة نص محمد خريف، نص أو نصوص تراوحت بين الإبداع والنقد كما تراوحت بين الإبانة والإستغلاق وقد يرتبط ذلك أيضا بفهمي للفن ووظيفته ومنها خاصة رسالته الخفية ومسؤوليته النقدية، رسالة قد لايلتزم بها محمد خريف أو قد يراها من زاوية أخرى؟؟

ورخامة الإسفنج (1) إصداره الأخير ورد في ما يتجاوز الماءتي صفحة بتقديم لحسن عجمي، وفيه مواصلة للنسق الإبداعي نفسه الذي إختطه في إصدارات سردية سابقة مثل حليب العليق أو مسك الحنظل، نسق يستدعي الجديد من أدوات النقد والقراءة وكذا الأمر مع آليات التقبل الذوقي .

قلت يستدعي الجديد – بشيء من الإحتراز– لأن هذا الضرب من الكتابة يذكر بما ساد في النصف الأول من القرن العشرين من نزوع تحرري في الرسم خاصة مع السريالية وفي الإبداع مع الكتابة الآلية و الكولاج وفي المسرح مع العبث واللامعقول ...على إعتبار ما ساد من بحوث وتنظيرات تقدم اللآوعي على الوعي وتتخذ من فرويد وخاصة من لاكان منطلقا لتوجهها...

وبما أن الخطاب ينبني على تعاقد ضمني بين طرفيه ويخضع بالضرورة إلى تواطيء ما فإن كاتب رخامة الإسفنج يطمح إلى تعاقد جديد مع قاريء مفترض خارج

دوائر العقود المعلومة بدءا من التجنيس حيث يخرج النص عن المعلوم من الأجناس وإن كان إلى الرواية أقرب حيث يعلن الكاتب داخله: " وأحسب أني أكتب رواية فأضحك من بلاهتي ولا أرسم حرفا واحدا يشبهني على هذه الورقة ص 161 " وكذلك ما ورد في حواشي العنوان من دلالات حافة مقصودة: "نص بلا نحو ونحو بلا نص" والنحو معلوم في اللغة ومنه المنحى والوجهة وإن كان النص بلا نحو فهو بلا وجهة معلومة مما قد يحيل على النص الحالة الذي يولد في لحظته دون إضمار مسبق كاللوحة التشكيلية التي تنبثق من إحساس مبهم وعصي تتوق الإمساك بشيء منه ...

ويورد الكاتب في ثنايا النص بعض الإشارات التي تؤكد ما يضمر من مقاصد تؤسس لتعاقد جديد مع المتلقي:

"إنه عصر الرواية التي لا تكتب، الرواية الحاضرة في صخب الرواية الغائبة...أغدا أرسم حركة السير المعكوس في جميع الإتجاهات...ص 176 " وإذا تطلع الكاتب لرسم حركة السير المعكوس في جميع الإتجاهات فهو يقترح نص الهدم على اعتبار أننا لم نؤسس ما يطمأن إليه في كل المستويات وكأنه بنصه يزعزع المطمئن فينا ويربك الثابت ويقترح علينا زاوية نظر أخرى لها أبعاد شديدة الإختلاف والغرابة؟؟

زاوية أخرى يسميها حسن عجمي "السوبر حداثة" بمعنى التجاوزولكن هذه التسمية بدت لي مدخولة لأن الحداثة وكل ما حف بها هي من أكبر الكذبات وأخطر الورطات التي عانيناها لكني أسميها كتابة الهدم بمعنى هدم السائد من قناعات دلالية وفنية، وفي الهدم جرأة قد لا تقل عن جرأة البناء خاصة في لحظة

متوجة بالضباب وعدم الطمأنينة ومقنعة بالخيانة والنكوص.قد نقبل نص خريف من هذا الإعتبار: إعتبار الوفاء للحظة متداعية لأني على إعتقاد راسخ بأن الفن لن يتخلى عن وظائفه الطليعية ومن أهمها النقد والتطلع إلى المكنات لأنه منساق بالضرورة إلى ما هو إنساني بمفهوم الشمول والإطلاق.

لكن الهدم كذلك يقتضي منهجا تفكيكيا يفتت المتراكم فهل استطاع محمد خريف إحكام أدوات الهدم ؟

يقول حسن عجمي في مقدمة الكتاب:

" فكك النص مفاهيم الغرب والشرق كمفاهيم القبيلة والمشيخة والفحولة والنبوغ والزواج والسلطان واللغة الإنجليزية والكنيست والبيت الأبيض والصواريخ والقنبلة الجرثومية...وهذا التفكيك يشكل نصا إفتراضيا لشدة إيجازه ودوره في خلق النص الواقعي..ص11 "

لكنّي أعتقد أن محمد خريف حالّ في فخ الواقع المهدوم والمتهدم إذ يقترح الهدم ويباشر التفكيك من جهة الفضح والتعرية وكأنه يختزل في نصه لحظة الضياع في أقصى أبعادها بأن يرشقها على شاشة الوعي المباشر بكل ما فيها من تناقض وإرباك بين الوعي واللاوعي وبين الذاتي والموضوعي وبين الحاضر والماضي وممكنات المستقبل...لحظة الضياع بكل وضوحها وأوزارها ونزقها وحنينها وطفولتها وقهرها ...بكل ما فيها من تشظي الكيان المطحون بين أقطاب شتى...

كتابات أخرى تستر العري أو تتستر عليه لكن نص خريف يباشر العري دون حرج، عري اللحظة بممكناتها الوجودية أو الوجدانية الفردية أو الحضارية...كتابة مدخولة برياح شتى تعكس تداخل الأبعاد وغياب المرجع لحظة إحتجاج عارية من كل قناع تبريري في مستويي الدلالة أو الشكل...

نص يسبح في تيارات الوعي والأزمنة مسيجا بلحظتين مموهتين من صباح الجمعة 1997/21/19 إلى لحظة صباح السبت 52جويلية 1948 كذا ورد في زمن إفتراضي يتطلع إلى المطلق يذكرنا بالزمن السرمدي المتطاول الذي إبتدعه أبو العلاء لبطل غفرانه، زمن إرتدادي قد يحيل على حياة الكاتب الواقعية وكأنه يحفر في سلم درجات الوجود بين لحظتين متباعدتين وما كان بينهما من تقاطع كيانات ودلالات وأحاسيس وأفكار وخواطر...

نص إفتراضي كما يصفه حسن عجمي، أحلام ترتحل في كل مكان كما الجسيمات بالنسبة إلى ميكانيكا الكم أن تمضي إلى الماضي السحيق أو المستقبل البعيد:

"أتابع المشهد مصلوبا في إتجاه مسقط رأسي أحتفل وأنا في قبر أمي الخضراء، عام ثمانية وأربعين بذكرى الجمهورية قبل الأوان، يموت المنصف في عهد الصادق تبكيه عليسة من المرسى إلى الجلاز، يصفق بن رشد في الجنازة الهادئة تنطلق من دار الباي تجرها خيول القصر السعيد، لاأعرف لما صفق ابن رشد أمن باب الشماتة أم من باب الجنون وفلتة الفلاسفة...ص 202"

حسبنا في هذا الحيز أن نشير إلى هذا الإصدار الجديد الذي يستوجب وقفات أخرى لما فيه من جرأة وغرابة تثيران أسئلة جديدة حول قضايا الإبداع والحرية الإبداعية وقضايا الخطاب وآليات التقبل.

أسئلة حول الكتابة وجدواها منطلقا ومرجعا، حول علاقتها بالواقع والتاريخ حول أهدافها وأبعادها...

(1) رخامة الإسفنج محمد خريف – مطبعة الشرق تونس 2005 "تقديم حسن عجمي"

الكتابة دون أقنعة

أو " الحب الحافي" في رواية "الكرسي الهزاز"

حجاب المرأة /عري الرجل

هو عنوان مداخلة كنت قد أعددتها في بداية التسعينات باقتراح من صديقي الشاعر المرحوم رضا الجلالي وكان يشرف آنذاك على إعداد تظاهرة بعنوان " معوقات إبداع المرأة" في دار الثقافة أحمد بوليمان بباب سويقة بمناسبة أحد أيام المرأة، عادت إلى ذهني المداخلة وبعض أفكارها من خلال تتبعي لمسيرة " منى" بطلة رواية آمال مختار، في تأكيد بأن مسألة المرأة وقضايا الجنس هما من المداخل الأنتروبولوجية الأعمق لدراسة واقع الإختلال والإرباك في مجتمعاتنا، حيث إننا لم نحرر المرأة بقدر ما جعلناها في فوهة براكين تناقضاتنا غير المعلنة: فهي واجهة للتحديث بدعاياته المشرعة من جهة، وهي حارسة القيم والأبواب المقفلة في المسالك المسطورة من جهة أخرى: عشيقة الشارع والجلسات الصاخبة وربة البيت والمناسبات الهادئة: معلقة بين حنين ماضينا المنغلق ونزوع حاضرنا السطحي، وهي بإرباكها شاهد إثبات على إختلال أنساقنا بين ماض سلفي يتربع في ذواتنا، وحاضر حداثي نتمظهر من خلاله ونعلنه مخادعة، شاهدة إثبات على فصام الذات الجمعية بين وعي سطحي يدعي التقدم بهشاشته ولا وعي تقليدي ينغلق ويستعيد الماضي برسوخه...

الرواية بيان الصدق من أجل الحرية والجمال

قرأت روايتي آمال مختار: الأولى " نخب الحياة" والأخيرة " المايسترو" وكان الإحساس بعد كل قراءة يكاد يتعاود، إحساس بعدم الإكتمال من جهة ما كنت أجد من متعة في اللغة ورشاقة في الأسلوب مع محدودية في الرؤية وتقلص في زوايا النظر...

لكن عندما قرأت هذه الرواية، أحسست أن الكاتبة تنهل من معين صادق، واستثيرت في ذهني أسئلة كثيرة في مسائل تتصل بالكتابة، وبدا لي أن مقولة الصدق تلك التي يعتمدها النقد الكلاسيكي في قراءة الشعر يمكن أن تكون كذلك مدخلا في نقد المكتوب الروائي لأن الصدق يحيل على معاناة ما نكتب وعلى مشروعية ما يستثار في الكتابة من قضايا لا افتعال فيها، وكل ذلك يؤثر حتما في لغة الكتابة ووسائط التبليغ مجتمعة، وهذا رأي يرفضه أدعياء فن — ما بعد الحداثة– مهرجو النقد "النزيه" الذين ينظرون لعزلة الفن وأسره في غرفة الأشكال المغلقة، الذين يحاربون الإيديولوجيا بنقاء مشبوه، وبأجر مدفوع، وهم يرسخون بذلك أيديولوجيا بديلة، إيديولوجيا الفراغ والموت، موت الفن بقيمه لصالح سلطان التاجر بقيمه الإستهلاكية المعولمة...

عندما قرأت هذه الرواية تذكرت كتابات محمد شكري وخاصة منها الخبز الحافي، كتابات البوح الصادق التي تفتقدها مكتباتنا، ذلك أننا نتخفى ونتحجب في الكتابة، ونكتب غالبا بأقنعة كثيرة، منها أقنعة القيم وأقنعة الوعظ التعليمي والدعاية المدسوسة وكلها أقنعة السائد والمعلن...وتلك الأقنعة التي تحضر لحظة الكتابة تلغي حرية المبدع من خلال التهذيب والتشذيب، من خلال الشطب الذهني الذي يمحو العميق ولا يجيز غير السطحي، ذلك الشرطي الكامن فينا، حتى أن النصوص التي تخضع للمحو والشطب تكاد تتشابه رغم صدورها عن ذوات كاتبة مختلفة، لأن المضمر واحد عند غياب جرأة الذات ووعيها بمسلك حريتها الذي هو مسلك فردي شديد الخصوصية في تمظهره الإبداعي ...

وفي اعتقادي أن الكتابة التي يمكن أن تشد القاريء نمطان: النمط الأول الذي يأخذه بعيدا في مجالات التخييل والرؤى المنفتحة على الأسئلة الوجودية والوجدانية، والثاني الذي يغوص عميقا في الذات البشرية بحدودها وآلامها وعجزها، ورواية آمال مختار " الكرسي الهزاز" من الصنف الثاني الذي يوغل في مسام الذات الحائرة داخل أوزار اللحظة بكل ما يحف بها من اجتماعي وقيمي وحضاري...

الذات بأنفاق التقاطع فيها بين مسالك نفسية وأرصفة إجتماعية ذلك التقاطع بين النفسي الحميم والأجتماعي الرجيم، صراع لا هوادة فيه بين الخاص والعام أو بين الجماعي والفردي أو بين الداخل والخارج بعبارة – ن ساروت– ذلك الصراع الذي أرسى ركائزأعتى فلسفات العصر وأكثرها عمقا: الوجودية بتمردها وبحثها عن أصالة الذات المغيبة داخل أنساق الجماعة...

رواية الكرسي الهزاز لا تدعي لكنها تقول الكثير– قلت لا تدعي– لأن بعض رواياتنا تتأسس على الإدعاء، أعني إدعاء التنظير الخفي والصنعة اللاهثة وراء ما يجب أن نقول، رواية موضوعها بسيط وآسر في صدقه وتلقائيته: حياة أمرأة بين الإمكان والعدم، صراع أو بيان من أجل الحرية الممكنة والمستحيلة في الآن نفسه: صراع فاضح بين السطح والعمق فيه إدانات كثيرة، إدانات عميقة لكنها شفافة، شعرية الداخل في مواجهته الخائبة مع الخارج، حب جارف في رعاية حقد يكبر، نقائض نعيشها وقلما نبصرها...

"منى" بطلة الرواية تكبر ومعها ذات مشظاة، بل يكبر فيها تشظينا الإجتماعي النفسي، إزدواجيتنا بين وعي يرتقي عبر المعرفة ويدعي التحرر ويتمظهر

في الحداثة، وبين لا وعي مكبوت لكنه فاعل كأشد ما يكون الفعل في ذواتنا الكامنة بل هو الأكثر رسوخا لأنه محروس برسوبيات كثيرة نلعنها ظاهرا لكنها تحتلنا وتوجهنا باطنا...أسئلة تطرحها الرواية بعد نصف قرن من مجلة أحوالنا الشخصية المتطورة وكأنها تقول هل تطورنا حقا؟ أم أننا تغيرنا في ظاهر هندمتنا في حين ظلت أعماقنا إقطاعا تمرح فيه قطعان ذواتنا المتخلفة؟؟؟

الكرسي الهزاز : الصراع الدرامي بين الطبيعة والثقافة

"منى" الأستاذة الجامعية بذواتها الثلاث: المثقفة والأنثى وبينهما ذات أخرى محتجبة ومترددة بين الإستهتار السوقي والحرية المشروعة والمسؤولة من جهة وبين النمط الإجتماعي بمستلزمات خنوعه وخضوعه من الجهة الأخرى، ذات رجراجة مترنحة بين الطبيعة والثقافة، الطبيعة بحريتها وتلقائيتها والثقافة بأنساقها ومستلزمات إئتلافها مع العادة والعرف والقانون والقيم...صراع إختصره ك ل استراوس في حديثه عن الزواج فيما معناه: " إن الزواج هو المظهر الدرامي المجسد للصراع بين الطبيعة والثقافة".

صراع أكثر درامية في المجتمعات المتخلفة عبر الترنح بين حداثة سطحية وتوفيقية إنتهازية لطبقة وسطى، في انفتاح واهم للكيان من خلال الويسكي المثلج والسهرات الصاخبة المحجبة داخل سياج شائك القضبان يظهر ضاغطا بأسئلة العذرية والبكارة وعبودية الذات للذات تتردد أصداؤها في البطلة حيرة ثم في الآخرين ملكية موهومة بطرق مختلفة، تبدأ من رابطة الدم عند الأب إلى راباطة العقد عند الزوج وبينهما رابطة العشق بين الممكن والمستحيل عند الحبيب ...عقود ضمنية

يكون فيها الأب قطب رحى الذكورة التي لم تتزحزح عن جذورها، ذكورة قاتلة متسترة خلف وقار التاريخ، تخوض الحداثة بسطح المعرفة وتدوسها بحد الوجدان، ذكورة تقدم وتفتح السبل ظاهرا ثم تغلقها باطنا، ذكورة تقول: (لا مكان للأنثى خارج السياج الحديدي) تعلن ذلك بصمت مفارق في الحياة وبملامح إصرار بعد الوفاة: " لم تنزل دمعة واحدة من عيني لتبكي الرجل الذي سكن مشاعري حتى بعثرها فأصبحت بلا هوية، لم تنزل دمعة واحدة لتبكي الرجل الذي أحبني حتى الموت وكره أنوثتي حتى الموت...ص128".

حامد عبدالسلام والد البطلة، رعاية صامتة وحب أخرس، دلل الطفلة ثم أقصاها فتطورت عقدة أوديب في شكلها المقلوب ليكون الأب بوصلة مختلة تلهث الطفلة ثم الصبية ثم المرأة خلف أقطابها غير المنظورة، فتختل باحثة عن صورة ممكنة للرجل، لحامد عبدالسلام، صورة تكبر في تحد وصمت صورة شديدة التعقد والإرباك، صورة مطلقة للمذكر: الأب والزوج والعشيق كلها وجوه منه، خليط عقد بين وعي منفتح وأعماق كسيحة،كلهم في الكرسي الهزاز كرسي الإعاقة الظاهرة أوالمحجبة:

" حاولت أن أطلب غفرانك، حاولت أن أسعدك بزواجي من منجي، لكن محاولتي كانت فاشلة إكتشفت أني سأنتحر بهذا الزواج، إكتشفت أن منجي يشبهك في أعماقه فهربت، هو مثلك في محافظته وخوفه من الجسد، لذلك هربت إلى أحضان لطفي الذي بدا لي أنه يشبهك في مظاهر أفكاره الجريئة لكن تبين لي أنه ككل الرجال عندما يتعلق الأمر بعلاقة رسمية...ص116 "

وسائط التبليغ وحيل المكتوب

إن حماسي لموضوع هذه الرواية في هذا الحيز الضيق، يكاد يغيب الحديث عن مسائل أخرى لا تقل أهمية في مشروعية الفن، ونعني بها فنية البناء وخصائص اللغة، أي مجمل الخيارات الفنية في هذا العمل الروائي، وهي خيارات موفقة في مجملها من جهة الراوي الذي كان متوحدا مع البطل حيث ورد السرد بضمير المتكلم مما يدعم الإحساس بالصدق عند المتقبل ويؤكد أو يحيل على صدق المعاناة ومشروعية الكتابة التي هي فيض من ذات ملآى– بعبارة بارط– وكذلك خيار الفضاء المكاني الذي أحال على واقعية المتخيل كفضاء معلوم حاضن وشاهد على الحدث في حركيته بين ضواحي العاصمة وقلبها ومنهما إلى إسترجاع تذكري في حميمية القرية والريف بإحالته غير المعلنة على ريف الشمال الغربي بجباله وخضرته...وكذلك فضاء الزمان في مراوحة لطيفة بين حاضر وماض: حاضر المعاناة والغربة وماضي البراءة المكنة والطفولة المغتصبة تحت أنظار رعاية تقليدية صامتة ومتباعدة...وكان فضاء الشخصية متعددا في وحدته من خلال الحضور الطاغي لشخصية الأب المقعد وتشظيها الذكوري في الشخصيات الأخرى: الزوج جامعي لكنه كسيح مقعد في عقده إزاء الجسد، العشيق رسام مثقف لكنه كسيح مقعد في عقليته إزاء النمط الإجتماعي، وكذا الحال مع العم النزق ولطفي النهم...والشاعر الذي صنعت منه البطلة ملجأ تعويضيا لأب مفقود وحبيب منشود، الشاعر المجبر على صداقة الأنثى رغم رفضه المكبوت لها...شخصيات ذكورية متعددة لكنها تتوحد في عقدة الذكورة وتعجز مجتمعة في أن تكون ملاذا لأنثى الروح والكيان...

وتكاد في المقابل تنسحق شخصية الأنثى من خلال البطلة اللاهثة في انسجامها الوجداني القليل وفي خيباتها واغتصاباتها المتكررة وفي شخصية الأم المترددة والخاضعة في انزواء وانتظار...

وما يشد أكثر في هذه الرواية لغتها الصافية، في حميمية البدايات وتلقائية الصدق وشعرية المجاز: المجاز الذهني الحاضر في عمق الدلالة، والمجاز اللغوي الكامن في ثنايا الوصف: وصف الشخصيات في كاريكاتور خفيف نفاذ وكأنك تراها: ببطونها المنتفخة وعرقها المتصبب وصلعاتها ولون بشراتها وقصر أصابعها في توترها ونزقها ... شخصيات تحيلك بشكل تلقائي على بعض من تعرف في مقارنة بين الواقع والمتخيل شخصيات مهزوزة بدائية تخفي عقدها تحت ربطات العنق والتمظهر الإجتماعي والثقافي ...وصف لا حياد فيه يعكس منظور البطلة في تواطئها العاشق أو في نفورها الجامح الجارح ...

لماذا تركت الحصان وحيدا أو مرثية الأرض الخراب ؟؟؟؟

نقول أخيرا لروائيينا: لا تبحثوا عن الموضوعات البعيدة، والمناخات الغرائبية بل غوصوا بصدق – حواليكم– وستجدون أن الينابيع كثيرة وقريبة يكفي أن نحسن مواجهتها بصدق وعمق ومهارة فنية...

وأفضل ما نختتم به هذا التقديم السريع هو صرخة وجودية ووجدانية، إهداء الكتاب إلى الشخصية المحورية في الرواية، الرجل المتوحد في إعاقته، الأب الحبيب والجلاد: الصامت في ثورته والمتكبر في عجزه، في دلالاته المنفتحة على جراحات

الكيان الجمعي الحضاري المذكر الأول والأخير، الحاضر الغائب، الممتلىء والمفرغ، قطب الحب والحقد وقطب الوجود والعدم...

إلى " حامد عبدالسلام" :

" في النهاية أجدني دائما وحيدة ، وحيدة حتى العزلة، أرتب في بيت نفسي أشيائي: آلامي وأحزاني، أفراحي وجنوني...لماذا إذا أحتاج أحيانا وبشدة إلى ذلك الأحد الآخر الذي أعرف جيدا أنه لن يستطيع أبدا أن يكون أنا، وأنني سأظل في حضرته وحيدة.."

إهداء التوحد والتوحش والقطيعة، إلى حامد عبد السلام ومن خلاله إلى جحيم الآخرين إلى كل "الرجال الجوف، – بعبارة إليوت في رباعياته– الرجال الفارغون ، الرجال المحشوون ، أدمغة مملوءة قشا ويا للأسف، شكلا دون هيأة وظلا دون لون..."

الكرسي الهزاز فضاء البوح والإدانة، حركة العمق المغيب ومحاكمة شعرية أنثوية لعالم الذكورة الكسيح والمقفروكأني بالساردة تصرخ بلسان درويش في مجاز آخر:

" لماذا تركت الحصان وحيدا ؟؟؟؟ "

• **الكرسي الهزاز آمال مختار دار سهراس 2002**

جذور التحول الاجتماعي
وآفاقه في الرواية التونسية

مدخل نظري: من أجل الدفاع عن مسؤولية الإبداع وإ نسانيته

إن إرباك المفاهيم والمسلمات هو من أهم مظاهر العولمة ومن أشد مضارها، لذلك وجب التذكير في هذا المقام بالدور الحقيقي للإبداع ومنه الأدب بمجمل أصنافه، وهذا التذكير يجد مشروعية في الدعاوى الكثيرة والمتكررة أعني بها دعاوى الهدم المقنع بأقنعة شتى تلك التي تجد سبيلها في المباديء النظرية لنقد المفاهيم الكلية بدعوى المراجعة، كمرثيات الموت، والتبشير بالنهايات: كنهاية التاريخ وموت الفلسفة وموت الإيديولوجيا...ومن كل ذلك موت المعنى وتلاشي القيمة كعلامة فارقة في التاريخ البشري .وهذه الدعوات على اختلاف مبرراتها، تمهد السبيل لتفتيت أو لتفكيك بنية الإعتراض التي تجد في الفكر النقدي والإبداعي ملاذا أو أرضية دفاع أخيرة على انتهاكات خطيرة للمجال الإنساني بمفهومه الأشمل، لتترك السبيل لحريات جديدة بزعامة حرية السوق وسطوة التجار المسلحين، وبريادة مفاهيم بديلة تنظر لأنانيات فردية كالنجاعة والنفع، وهذا التفكيك يعبر من خلال إعادة تأهيل للعقل النقدي الإبداعي ليكون جسر عبور يخلط عمدا بين النقاد ومزيفي النقود والعقود، ويخلط عمدا بين النتاج الإبداعي ومنتجات التزويق والتزيين.

فساد التنظير لشكلنة مسطحة تنظر للفن البريء والجميل، في مقابل الفن المكدر بالإيديولوجيا، وفي مجال المكتوب سيطرت دعاوى الإشتغال على اللغة والإنشغال بممكناتها في محاولة لعزل النص عن جملة مراجعه فيما يسميه باختين" بالأسلوبية في غرفة مغلقة"، وتحذلق بعض النقاد لإعادة تصدير إشكاليات قديمة في ثوب جديد، كالصراع الذي حسم قديما بين مذهبين في بداية عصر النهضة الغربية: واعني بهما الفن للفن او الفن للمجتمع، وكنت قد حاربت هذه النزعات الهدامة في كتابي "نظام الرواية الذهنية" الصادر سنة ست وتسعين.

ودعاة الشكلنة حرفوا بعض المفاهيم اللسانية حتى تلائم مقاصدهم، فنظروا لنصوص بريئة خالية من المقاصد والصراع، واستغلوا مجمل سلطاتهم ومنها الأكاديمية، لأنتاج نصوص تدعي الجمالية المفرغة لكنها لا تقول شيئا في علاقتها بلحظتها التاريخية وقد لا تحيل على شيىء، باستثناء ذوات صانعيها وبشكل ضبابي معتم.

ومن هذا الإرباك المقصود، نشأت نصوص كثيرة مقنعة، تحت لافتات شتى بعضها دعائي مقصود بغاية تجميل الواقع وتزويقه وتبرير تناقضه، وبعضها هروبي كالأحاجي، وهذه النصوص دمرت الهدف الأسمى في كل عمل إبداعي: ونعني به هدف التواصل والتلقي، الذي يستجيب للشرط المبدئي في الخطاب وفي اللغة باعتبارهما مجتمعين، مرجعا دلاليا وباعتبار ان المرجع الدلالي هو مرجع اجتماعي بالضرورة، وان المرجع الإجتماعي في مجتمع التناقض، هو محمول إيديولوجي يختزن أبعاد الصراع في الواقع والقيم.

ومن هذا المنطلق تتأسس مشروعية هذا اللقاء. من خلال التذكير بالوظيفة الفنية المعلومة والمغيبة، ونعني بها، التعبير عن أوجه التدافع الإجتماعي من خلال الإبداع عن مراحل من تاريخنا القريب.

جذور التحول الاجتماعي في الرواية الواقعية في تونس

سأنطلق من فهمي للتحولات الإجتماعية التي تبطن صراعا قد يكون هادئا وقد يكون حادا وفيه ماهو ضمني في خفاء وفيه المتجلي للعيان وعلى اعتبار انه مفهوم شمولي لا يقتصر على الصراع الطبقي، بل يتعداه الى تشظيات أخرى:

كالصراع الحضاري، والصراع الفئوي، والصراع الجهوي...الصراع الذي يتمظهر في الفن عبر وسائط الخيال والرمز ويجعل من النصوص معبرة بأدوات الفن عن عمق قضايا الواقع المتغير، من خلال ذلك التفاعل الدائم بين الذاتي والموضوعي.

والرواية بما هي جنس أدبي جامع ومنفتح، احتضنت ذلك الصراع منذ بداياتها المبكرة التي تعود الى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في تونس، وأذكر في هذا الصدد بإشكالية كنت قد أثرتها في مناسبات سابقة وأعني بها " تغليب النقد على التاريخ" عند معظم الباحثين التونسيين، لتكون بداية الرواية التونسية عند بعضهم في الثلاثينات مع نصوص المسعدي، وعند بعضهم الآخر في الخمسينيات مع العروسي المطوي، ويغيبون بذلك، نصوصا تونسية رائدة في مجال التاريخ الروائي، بدعوى أنها منقوصة في رؤية النقد، باعتبار أنها تفتقر الى الوعي الفني بالرواية واساليبها.

وهذه النصوص في اعتقادي، هي الأرضية الأولى للرواية الواقعية التي تتخذ من الواقع سندا، ومن تناقضاته مرجعا للتصوير الفني، وكان الصراع فيها وليد لحظة تاريخية، تتخذ من النضال ضد المستعمر أومن الدفاع عن الذاكرة أوالعقيدة أوالهوية مرجعا، فانعكست فيها أصداء الذاكرة بوضوح في العقد الأوّل من القرن العشرين وتحديدا في رواية "السهرة الأخيرة في غرناطة" التي ألفها "حسن حسني عبد الوهاب" ونشرت في مجلة "النهضة لشمال إفريقيا" سنة 1905 (14) ويرتبط موضوعها بأفول نجم الحضارة الإسلامية (16) وفي الفترة نفسها صدرت رواية "الهيفاء وسراج الليل" لمؤلفها "محمد صالح سويسي القيرواني "ونشرتها جريدة

"خير الدين" سنة 1906 وتشترك مع سابقتها في الحنين وكذلك في التوجه الإصلاحي رغم اختلافهما في فضاء المكان...

وفي النصوص المتقدمة إنشداد إلى الماضي يكاد يغيب معه الحاضر، فتتالت المقالات الداعية إلى ضرورة ارتباط القصة التونسية بالواقع وبضرورة تأكيد صورة للحياة التونسية بما فيها من ألوان وأذواق، وأتى هذا التوجه بنتائجه كما ذكر "الفاضل بن عاشور" فكان فيما نشرته مجلة "العالم الأدبي" من أقاصيص ذات لون تونسي مستمد من صميم الحياة الشعبية والنفسية العربية ...إلا أن أكثر ما نُشر من تلك القصص كان ممضى بإمضاء رمزي (20) ويبدو، أن إخفاء الأسماء مرتبط بالتوجّه النضالي الجديد، وبالرسالة التي وعاها المثقف، والتي ستتجسّد في نصوص روائية لاحقة، يمكن أن نعتبرها فاتحة مرحلة هامة في الرواية التونسية، ستفعل في توجيهها فنيا ومضمونيا وسيستمر أثرها لعدة عقود لاحقة.

وهذا التوجه، أثمر رواية اختلف فيها النقاد وأثارت جدلا (21) ولم يعرف إلا جزؤها الأوّل الذي نشر ما بين سنة 1910 و1915 وهي رواية "الساحرة التونسية" لصاحبها "الصادق الرزقي" صاحب الإسهامات المشهودة في الحياة السياسية والثقافية، وصاحب مؤلفات عديدة من أهمها : "الأمثال التونسية" و"الأغاني التونسية" وأهم ما في هذا النص الروائي، عزوف صاحبه عن قطبي الإقتباس والحنين، ومحاولة تمثُّله للواقع التونسي في أبعاده السياسية والإجتماعية والجغرافية إذ انشدّ المكان في الرواية إلى المدينة بحاراتها وأرباضها : ك "القصبة و الجلاّز والجيارة والمركاض" (22) كما ارتبط الحدث فيها بعائلة فقيرة فقدت عائلها في النضال ضدّ الأجنبي، وقد برع الكاتب في إثارة تعاطف القارئ من خلال تصويره

المتقن للإطار الأسري وتركيزه على شخصية الوطني الذي سيضحي بذاته وأسرته في سبيل مبادئه. ويظهر النقد السياسي من خلال نقمة الكاتب على "الحسن الحفصي" الذي "اشتغل باللهو... وقد فشى في المملكة خبر انشغاله عن أمور الملك بالملاذ والملاهي، فشقت عصا الطاعة عرب بطون رياح وأولاد سعيد وجبال مطماطة...(23)

ورواية "الساحرة التونسية" بما فيها من جرأة التشهير بالفساد السياسي فتحت السبيل لكتابات لاحقة أو متزامنة معها، سارت على المنوال نفسه، واتخذت من الهزء بالمعمرين ورجال الاستعمار مضامين لها، من ذلك رواية (دالماس) لـ"سليمان الجادوي" وهو من الذين تجندوا لمقاومة الاستعمار عبر إنضاج الوعي الوطني المقاوم فأسس لذلك الغرض صحفا عديدة كان لها كبير الأثر في الثقافة الوطنية وهي (المرشد ومرشد الأمّة وأبو نواس)، ومن واقعية هذه الرواية، أن اتخذت من اسم أحد الاستعماريين المكلفين بإدارة المدرسة الصادقية بطلا لها، وتميزت رواية "دالماس" بطولها إذ اشتملت على سبعة فصول و تعتبر "النموذج التاريخي لميلاد الرواية المقاومة والقصة النضالية " بعبارة المرحوم محمد صالح الجابري (24)

ولا تخلو هذه الرواية من بعض الخصائص الفنية المميّزة مثل استبطان أغوار الشخصيات وتصوير "دالماس" مفضوحا أمام نوازع نفسه الاستعمارية، فراوح الكاتب فيها بين حوار خارجي وآخر داخلي، وأكد على ضرورة مواجهة الاستعمار من خلال تعريته والانتصار للشخصية النقيضة من خلال تطوير مستويين نضاليين: يرتبط الأوّل بالوطن، ويتصل الثاني بالعقيدة... (25) إلا أن هذه الرواية لم يعرف منها سوى بعض الفصول التي نشرت في جريدة "أبي نواس"، ولا يُخفي الكاتب نزعته الإصلاحية السياسية ووعيه بشروط العمل الفني، بل يؤكد أن الخيال في القصة أو الرواية هو تقنية يخفي من خلالها مواقفه من الاستعمار.

إن تميز نصوص "الرزقي" و"الجادوي" بمقاربة البيئة المحلية لم يمنع ظهور نصوص روائية أخرى فيها حسّ سياسي لكنه على صلة بالحنين للخلافة العثمانية الآفلة، فسجّل بعضهم صفحات من "الحرب المليّة" في صياغة روائية تمجّد بطولات الأتراك وتحلم بعودة أمجاد الإمراطورية العثمانية. ومن أبرز هؤلاء الكتاب "محمد الحبيب" الذي أصدر روايتين في نفس الغرض رغم اختلاف أسلوبهما وهما (بسالة تركية) و(وطنية الأتراك) (27) تأثر فيهما بزيارته لدار الخلافة في "الآستانة" فحاول أن يجمع بين مشاهداته وعاطفته وخياله .

ومرحلة التأسيس لأبعاد الصراع الإجتماعي في الرواية التونسية يمكن أن تمتد إلى أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، بما في ذلك نصوص "محمد قبادو" التي وظف فيها أسلوب المقامة، إلاّ أن الأثر الأعمق في نشأة الرواية التونسية وتشكّل ملامح الوعي الفنّي بدأ مع "جماعة تحت السّور" وتحديدا مع نصوص "علي الدوعاجي" التي تميزت بخصائصها الفنية إضافة إلى عمق مقاربتها للواقع الإجتماعي وصدق تمثلها للشخصية التونسية، ورغم أن شهرة "الدواعاجي" ارتبطت أساسا بفن القصة، فإن أثره جليّ في توجيه الكتابة السردية عموما وجهة واقعية أثمرت لاحقا مع كتاب انضجوا فن الرواية، وكان لهم كبير الأثر في خلق ما يمكن أن نسميه "مدرسة واقعية"، لها خصوصيات مميّزة كالتي ستتطوّر مع "البشير خريف" وغيره. وقد أسهم "علي الدوعاجي" بروايتن إحداهما من أدب الرحلة وهي (جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط) أمّا الثانية فقد أشار إليها "محمد فريد غازي" ووصفها بأنها : عمل روائي مرموق (29) لكنها لم تر النّور في عالم النشر وهي بعنوان (شارع الأقدام المخضّبة).

توقفت عند هذه الملامح الأولى المغمورة من الكتابة السردية التونسية من باب الدفاع عن جذور الواقعية وعن المغيب في الذاكرة الإبداعية الوطنية، ومن باب الوفاء للبحث التاريخي، ومن باب رد الإعتبار لرواد حجبتهم آلة دعائية إيديولوجية تصنع الرموز لتحنطهم، وتلوي عنق التاريخ لتجعل من المسعدي –عند جل الدارسين– بنصوصه المتأخرة رائدا للرواية التونسية ...فالفضل كبير لهؤلاء المتقدمين، الذين وعوا – على اختلاف سبلهم– رسالة الكاتب ودور الفن في الارتقاء بالواقع مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون.

ملامح التحول الإجتماعي وآفاقه في نماذج من الرواية التونسية

أكدت في المنطلق على تلك البدايات لأنها في اعتقادي قد هيأت أرضية الكتابة الواقعية، تلك التي وان اختلفت وجهاتها وتسمياتها من واقعية الى واقعية نقدية الى واقعية فنية وغيرها. قد اجتمعت نصوصها في الدفاع عن تلك العلاقة المميزة للفن في تقاطعه مع لحظة تاريخية معينة، نصوصا أسست تراكما جديرا بالدرس سننتقي منها نماذج كان الصراع فيها واضحا في صلته بالتدافع الاجتماعي من زوايا متعددة، ومن هذه النماذج نذكر تجربة محمد الهادي بن صالح، في نصوصه الكثيرة والمختلفة في زمن الكتابة انطلاقا من سبعينيات القرن الماضي، إذ يتجسد الصراع في معظم نصوصه بين الريف والمدينة ويتركز حول المهمشين الذين ينزحون من الأرياف ويتمركزون في محيط المدينة ثم يتحولون من أحيائها القصديرية الى قصورها، ومن مهمشين الى سادة، لكن الكاتب يعاقبهم بأن يعيدهم الى ما كانوا عليه.

وفي مستوى المنظور النقدي استطاع الكاتب تعرية بعض الجوانب الإجتماعية والسياسية خاصة منها ظواهر النزوح والوصولية واستغلال السلطة... لكننا نتساءل عن مبررات رؤية آحادية أرادها الكاتب لمسيرة شخوصه في حتمية تقارب حتمية القدر بل تفوقه أحيانا، وكأن الرؤية العامة التي توجه الكاتب تعلن أن لاجدوى صراع الذوات ضد مصيرها وكأن حركة الفضاء الروائي هي لحظة اضطراب وإرباك تتداخل فيها الطبقات والفيئات ثم تعود في النهاية من حيث بدأت وكأن الإرتفاع الموهوم ما هو إلا تهيؤ للسقوط المحتوم، وهذه الرؤية تحيل على توصيف ما للصراع الإجتماعي الذي يبطن صراعات جهوية وطبقية، وعلى اختلال البنية الطبقية وسهولة انتقال الأفراد فيها عبر الوصولية لكنه يبقى في كل الأحوال عاجزا عن الغوص في بنية المجتمع التونسي وحركة طبقاته بالمفهوم الأشمل...

سقنا هذه الملاحظة الأخيرة لأننا لاحظنا إصرار الكاتب على فضاءات متشابهة وعلى بناء يكاد يتماثل في تدعيم المنظور الواحد، وخاصة في روايتي "في بيت العنكبوت" و"عودة عزة المغتربة" وهذه الرواية الأخيرة هي إستكمال –وإن تقدمت في النشر – للأبنية الهشة– من خلال مواصلة مسيرة الهامش في حياة عزة: سليلة الأكواخ وساكنة القصور، مسيرة درامية تؤكد منظور الكاتب ذلك الذي تساءلنا حوله قبل حين.

في نصوص رضوان الكوني يتمظهر الصراع بشكل آخر تماهيا مع تشكل المجتمع التونسي ضمن ثنائيتين متداخلتين الأولى الريف والمدينة في رواية "رأس الدرب" والثانية ذات أبعاد سياسية طبقية في صلة بالمحدث في الواقع والوعي، من انحلال القيم بفعل التداخل او التزاوج بين السلطة والمال لتكون رواية "عيد

المساعيد" مجازا ساخرا ينقلنا بين السياسة وكرة القدم، وليكون الواقع ملعبا ضخما تحركه آلة دعائية واحدة لا نفوذ فيها إلا للمال ولا وجاهة فيها إلا للاعبين، فكانت الشخصية الروائية ممثلة في البطل كنمط اجتماعي معبرة عن ذلك التحول، ليكون بطل الرواية الأولى في عشريات سابقة متموقعا في العاصمة بعد نزوحه من الجنوب، يدخل المدينة بأحلام كثيرة فيها إشراق البدايات ويتخلى في مقابل ذلك عن حنين الأصول، يقول بطل رأس الدرب متحدثا عن مدينة السبعينيات: "لا تفتح أبوابها بسهولة إلاّ لمن اقتحم أسوارها وعرف زواياها وطاف في أرباضها القديمة من باب الجديد إلى الحفير وباب سويقة سرة المدينة وباب الأقواس والصبّاغين"(ص 15). ويرد في موضع آخر: "لم أستطع الثّرثرة والدّخول في أحاديث طويلة لعدم تمكّني من لهجة العاصمة ، وخوفا من أن أكون باعثا على الضّحك والسّخرية عند سماعهم لي وأنا أتكلم اللّهجة الّتي حفظت بالجنوب" (ص 136).

وليكون بطل الرواية الأخيرة " عيد المساعيد" الصادرة سنة ألفين من الجيل الثاني، من المتعلمين الذين ولدوا وتربوا في العاصمة وضبطوا حركتهم على إيقاعها وتشبعوا بها مكانا ووعيا إلا أن الحركة تستحيل فيها اعتراضا على ما أصابها من مسخ فترد صورة هجائية للمدينة في فاتحة الرواية "أن يتعالى صوت هذا مفرقعا عاويا...وأن تئز عجلات سيارة مجنونة مصحوبة بصيحة فزع مروعة ...أن ترتدي إحداهن فضلة قماش مقعر...وأن تلون تلك وجهها بالأزرق والأخضر والأحمر...أن يتحول المر الأوسط الفسيح لشارع الرئيس الى نزاع دائم بين أصحاب المصالح الجدد..." ص9و10

وينتهي المطاف بالبطل الى السجن اعتراضا واحتجاجا على ما حل بالمدينة من انقلابات عصفت بالقيم.

توقفنا عند روايتي رضوان الكوني لوضوح رصد التحولات الإجتماعية فيهما بين عشريتي السبعينيات والتسعينيات ولوضوح تمثل تلك التحولات بمجمل ما فيها من تداخلات وأبعاد بين الإجتماعي والإقتصادي والشئوي ...

وكذ الأمر مع نصوص الناصر التومي، فهي على تعددها تؤكد هجاء الواقع ورثاء القيم من منظورات رصد التحولات الإجتماعية انطلاقا من رواية "النزيف" التي تنبني على تعارض بين فئتين نازحتين، إحداهما من الوسط والثانية من الساحل، لتفرخ الأولى المهمشين في حين تفرخ الثانية أصحاب الجاه والنفوذ، وينسج الكاتب خيوط الصراع ليتحول الى صراع طبقي ينتهي بأحداث 26 جانفي واحتراق المدينة...وفي روايته الأخيرة" رجل الأعاصير" ينقلنا الكاتب الى صراع عبر وسائط أخرى يكون فيها البطل مثقفا يصارع من أجل حريته الإبداعية فينتهي به الأمر الى التهميش ثم الى العزلة والجنون...

وفي نصوص عبدالقادر بلحاج نصر صراع بين المال والقيم وسعي الى رصد ما خلفته العولمة وحرية السوق من دمارات من أهمها انتفاء القيمة الذاتية سواء في الريف أو في المدينة...ولا ننسى في هذا السياق نصوص جلول عزونة ومسعودة بوبكر وحسن نصر والمرحومين مصطفى الفارسي ومحمد صالح الجابري مع الإشارة المتحفظة لكتابات انشدت الى الحنين " كدار الباشا " لحسن نصر وكتابات أخرى نشأت في المهجر ظلت سجينة الذاكرة والحنين الى فضاءات مفقودة ك "عشاق بية " للحبيب السالمي.

ونعتبر أن النماذج المتقدمة تعكس الخط الكلاسيكي في النظر الى ملامح التحول الاجتماعي، ينظاف إليها رافد من كتابات جديدة تؤسس لرصد أعمق لذلك الصراع باعتبار تمثلها لأنماط من الكتابة الروائية الجديدة وتشبع كتابها بالفلسفات ومنها الوجودية لتكون مقاربة الصراع الإجتماعي مندمجة مع غربة الذات المثقفة، الذات الإشكالية التي تعي العالم بقدر ما تعي مأساتها ومن هذه النصوص رواية " في انتظار الحياة" لكمال الزغباني، التي تتداخل فيها أبعاد الصراع بين الوجودي والوجداني، وبين الطبقي والفئوي والسياسي لتكون الذات الروائية نموذجا للإغتراب بمداراته الكفكاوية، رغم انطلاقه وانخراطه في التدافع بمراجعه الواقعية المعلومة، ولا تفوتنا الإشارة في هذا الباب الى نص جريء، نعتبره رائد أدب السجون في الرواية التونسية، رواية " وجهان لجثة واحدة " للزهر الصحراوي، رواية طبعت طبعات مختلفة في المشرق ونالت جائزة الشارقة للإبداع الروائي، لكنها ظلت ممنوعة في تونس —قبل صدور القرار الرئاسي القاضي بإبطال العمل بالإيداع القانوي — رواية الإدانات الكثيرة للواقع بتعدد أقطابه: بدءا بتسلط السلطة مرورا بصلف المعارضة ممثلة ببعض دوائرها، وصولا الى غربة الذات وتلاشيها بين شظايا الحلم وأوزار الواقع.

وفي نص "خير الدين الصوابني" بعنوان "الوغد" إطلالة مرعبة على الصراع الإجتماعي من منظور سياسي يجعل من البطل نموذجا متفردا في الرواية التونسية، مخبرا يرتقي في سلم مهامه الخطيرة، ليكشف زوايا اخرى من التدافع الإيديولوجي لحظة ازمة ذاتية يستعيد معها ومن خلالها تاريخية العلاقة المتوترة بين الجهاز

الخطير والفيئات الإجتماعية على اختلافها، انطلاقا من قصة غرامية درامية قديمة بين المحقق وإحدى طالبات المعارضة...

وفيما تقدم إطلالة على نصوص قاربت الواقع من منظورات مختلفة، ولامست الصراع من جوانب ذاتية تختلف من كاتب الى آخر، كما تختلف عند الكاتب الواحد من نص الى آخر، فمعظم النماذج التي قاربت عشريات سابقة انطلقت من قضايا الريف والمدينة والنزوح وتظخم المدن، في حين تتجه النماذج القريبة -زمنا لتقارب - قضايا الحريات من منظور صراع المثقف وخيبة انتظاراته في العدالة والتنمية.

ختام المقال

استعرضنا بعض النماذج المجسدة لمظاهر من الصراع الإجتماعي في الرواية التونسية، وهي تنتمي مجتمعة للتيار الواقعي بتروعه الكثيرة وفي ذلك انتصار وانتظار: انتصار لنصوص اجتهد أصحابها من أجل طرح تصور يعتني بالفن من أجل القيمة والنقد، وانتظار لآفاق ممكنة تكون فيها النصوص أكثر جرأة من جهة ملامسة الواقع وأكثر طرافة من جهة الخيال، لأن الفن تقتله المباشرة. نقول ذلك ونبدي تحفظا في شأن نصوص كثيرة غيبت الواقع بحثا عن جمالية غائمة فغاب منها الفن والنقد.

وندعو الكتاب -من هذا المنبر- الى تحمل مسؤولياتهم التاريخية لأن فعل الكتابة هو فعل حرية بالأساس، يتحرر من خلاله المبدع ذاتيا ويتطلع الى الحرية الأشمل، ولأن الفن هو صراع دائم من أجل أفق أرحب، ولأن الرواية بالأساس، هي

تاريخ من لا تاريخ لهم، وهي إعادة إنتاج للمعرفة والقيم، ولأن قدر الكاتب -كما ورد في حوار مع أحد الكتاب الألمان — هو أن يقف دوما في صف الخاسرين، الذي هو صف الإعتراض من أجل الدفاع عن الحقيقة المغيبة، الحقيقة التي يجب أن تجد سبيلها الى النصوص الإبداعية المتميزة، تلك التي سيخلدها التاريخ باعتبارها مقاومة بأدوات الفن لكل مظاهر الفوضى والإرباك، وباعتبارها فضحا وتعرية لكل محجوب ولكل خفي في محطات تاريخنا المعاصر.

*** مداخلة المؤلّف في منتدى الجاحظ بتاريخ جويلية 2009**

أهم الخصائص المميزة للاتجاه الواقعي في الرواية التونسية

مدخــــل

لقد حققت الرواية التونسية في العقود الأخيرة تراكما جديرا بالدرس والتمحيص، ولئن تعددت التجارب في ذلك التراكم، فإن الاتجاه الواقعي بتفرعاته الكثيرة ظل يمثل الوجه الأكثر حضورا لالتصاقه بلحظات تاريخية تنهل من الواقع المتغير من جهة، ولأصالة هذا الاتجاه من جهة ثانية، وقدم حضوره في النصوص السردية التونسية منذ مطلع القرن الماضي، وتحديدا مع الساحرة التونسية للصادق الرزقي، اتجاه تدعم بنصوص كثيرة وحقق تراكما جديرا بالدرس والتمحيص.

ورغم إيماني المتجدد بشروط الحرية الإبداعية، ورغم متابعتي لأغلب ما ينشر في مجال الرواية، أجد في نفسي ميلا وانتصارا للاتجاه الواقعي في التجارب السردية التونسية، وهذا الميل له مبررات منها أن التجارب التي ادعت الخروج عن الواقعية بدعوى التجريب الروائي سقطت- حسب رأيي- في فراغ الشكلنة، ولم يوفق أصحابها في خلق ما يمكن أن يطمأن إليه...

وتلاؤما مع سالف القول، اخترت أن أقدم ثلاثة نماذج محدثة من الاتجاه الواقعي في الرواية التونسية، في محاولة للبحث عن العلامات المميزة لهذا الاتجاه شكلا ومضمونا، نصوصا لكتاب من أجيال مختلفة، أحدهم تمرس بالكتابة الواقعية منذ عقود وأصدر فيها روايات متعددة وهو "رضوان الكوني" في روايته الأخيرة "عيد المساعيد"، والآخران التحقا بهذا الاتجاه من خلال نصيهما الأولين: "لزهرالصحراوي" في "وجهان لجثة واحدة" و"خيرالدين الصوابني" في رواية بعنوان "الوغد".

وأشير في هذا المدخل إلى أني سأقتصر على أهم الملامح التي تميز الاتجاه الواقعي دون سواها، وهذه الملامح تحدد الخيارات الفنية الأساسية التي اعتمدها كتاب النصوص والتي تتبدى حسب رأيي في فاتحة كل نص، باعتبار أن الفاتحة فيها تكثيف لزوايا النظر ومنطلقاتها التي ستتحكم في لواحق العمل وتحددها، شكلا ومضمونا، منها ما يتصل بالبناء الفني كوضعية الراوي /البطل والزمان والمكان والشخصية وأنماط الخطاب ...ومنها ما يتصل بوجهات النظر النقدية في صلة بالدلالة و بالمضمون الروائيين.

وسنحاول التركيز على الملامح الدالة على الخيار الواقعي دون سواها حتى تكون مدخلا في التصنيف الذي سنعتمده، ولئن كانت بعض السمات مشتركة بين روايات من اتجاهات مختلفة، باستثناء ما كان منها موغلا في الرمزية كقصص كافكا، فإن الوظائف هي التي ستختلف من اتجاه إلى آخر، فالمكان في رواية محفوظ الذهنية هو واقعي لكنه مشبع بالرمز والإيحاء، والشخصية عنده في الشحاذ مثلا، هي نموذج واقعي له مراجع معلومة، لكنها ترتبط في معاناتها بأزمة التجريد، والمكان عند جيمس جويس في "أوليس" هو مكان معلوم لكنه يصاغ انطلاقا من انعكاساته الرمزية النفسية والتجريدية في ذات البطل، وكذلك الأمر في أعمال بروست والوجوديين من سارتر إلى كامي وسيمون دي بوفوار ومالرو وغيرهم ...

فالذي يعنينا باختصار ليست الفضاءات التي يعتمدها الكاتب بل الوظائف الموكلة لتلك الفضاءات وهي التي تحدد زوايا النظر النهائية التي تتجمع من خلالها المقاصد الكبرى في العمل الفني.

والمقصود بالنص الواقعي، ذلك الذي اتخذ من الواقع مجالا فنيا للتصوير والنقد، ونعني بالواقع الكائن فيه والممكن، باعتبار أن الرواية الواقعية لا تصور الواقع بما هو بل بما يمكن أن يكون، من خلال ثراء في إعادة التركيب، ومن خلال إبداعية فنية تخرج من الانتقاء إلى الخلق في الممكنات وضروب التخييل.

وسأتفادى التنظريات النقدية المعلومة والمتعددة لأترك المجال لاستقراء النصوص.

عيد المساعيد لرضوان الكوني سخرية الرصانة الفاجعة

في رواية عيد المساعيد لرضوان الكوني التي تحتل ما يجاوز الأربعمائة صفحة، تكون الفاتحة فيها مع "قاريء الفنجان"، وهي فاتحة مركبة تقوم مقام الفصل الأول، فيها تتحدد الملامح الكبرى للمسار السردي من خلال خياراته الفنية التي أسبقت المكان المعلوم والمحدد ليكون طليعة الخيار الواقعي باعتباره حاضنا للاحق الحدث وشاهدا على ما يحصل في ركح الحياة من أدوار ومقالب، كاريكاتور يبطن هجاءا ساخرا للمدينة وأهلها انطلاقا من جزئها الأكثر حضورا" شارع الرئيس" ومن خلال عين ترصد إيقاعه العجيب وتنتقي ما كان دالا على هجانة، عبر التداخل والفوضى والشذوذ والضجيج ...

واختار الكاتب أن يقدم لنا تلك المشاهد المنتقاة من منظور عام دون سند مرجعي يصلها بالراوي أو بالبطل، عبر جمل خبرية تتضامن مجتمعة دلالة وتركيبا، في التعبير عن رصد المحدث في المكان وحركة الكائنات فيه بدءا بتحديد أولي ظاهره

يحيل على غير باطنه :" لاشيء يثير العجب، لاشيء يشد الانتباه " ص9 . ويتأكد المنظور الهجائي الساخر الذي يشي أو يرسم الملامح الأولى لهذا العمل.

وهذه اللوحة الأولى التي انتقاها الكاتب لتكون طليعة النص، فيها تركيب مشهدي يمسك بلحظة زمنية حاضرة تضج بأصداء تتحد مجتمعة في دلالة الصخب والعنف بدءا بالطبيعة :

" أن يربد وجه السماء فجأة ...أن ينسكب المطر بعد صحو...أن يزمجر الريح بعنف تتناوح تحته الأشجار..." ص9 .

ثم يعاضدها الإنسان بعنف آخر مركب من صخب ومروق: " أن يتعالى صوت هذا مفرقعا عاويا...وأن تئز عجلات سيارة مجنونة مصحوبة بصيحة فزع مروعة ...أن ترتدي إحداهن فضلة قماش مقعر...وأن تلون تلك وجهها بالأزرق والأخضر والأحمر...أن يتحول المر الأوسط الفسيح لشارع الرئيس الى نزاع دائم بين أصحاب المصالح الجدد..." ص9و10

ويلائم الكاتب بين الصياغة اللغوية ومقاصدها لتكون "أن المصدرية" مضمنة للحادث المستجد في المكان وأحوال أهله، ومضمنة أو محيلة على حس التربص والوعي بذلك المستجد في ذات البطل.

فتتنافر الأصوات والألوان في انتقاء هجائي مسيج بجملتين تقريريتين ملتبستين في مقصدهما فترفعان بذلك من درجة السخرية : " لاشيء يثير العجب، لاشيء يشد الإنتباه"، وتتسع دائرة الهجاء الساخر في علاقة بالمكان من جزئه "الشارع الرئيس" إلى كله"العاصمة" عبر مجازات لغوية تفرع الاشتقاق بين الأنس والنسيان لتتكثف في زجل مثقل بالدلالات:

" تأنس وتستأنس وتنسى ناسك // ومكتوب ع الأنهاج دبر راسك"

ص11

وبين الأنس والنسيان تتقد أسئلة تنقلنا من خبر التقرير الواصف إلى إنشاء الذات المتربصة، كما تنقلنا بتمهيد من تعميم المشهد إلى خصوصيته المفردة، في حركة ممهدة بين الخارج والداخل، تشب اتقادا من صخب المدينة إلى صخب الذات فكرا ووجدانا.

ومن هنا، يتوضح خيار آخر من الخيارات الفنية، في ذلك الحضور المعلن بمباشرته عبر ضمير المتكلم الذي يوحد بين الراوية والبطولة، وفي ذلك تحديد لأهم الملامح الفنية ونعني به وضع الراوي الذي يحدد مسبقا زوايا النظر للواحق العمل الفني بمجمل مكوناته : لأن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيقة، مسألة وضع الراوي من القصة، إنه يرويها كما يراها هو في المقام الأول ويجلس القاريء في مواجهة الراوي يستمع، وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي فيتجسد المشهد حيا بشخصياته"1»

ومع ضمير المتكلم يختفي الراوي، وتتأكد الوجهة الذاتية في العمل الفني، وتتقد حرارة السرد وحيوية المشهد مع زيادة الإيهام بواقعية كل ما يعرض في صلة بالمتلقي، لأن مستوى عبور الكاتب الى الواقع ومن خلاله إلى الأفكار ووجهات النظر يحدد صنف الرواية، ويكون التعامل مع الشخصية، أول ما يحدد هذا الاختيار لأن الكاتب عندما يصوغ بناءه القصصي: " يختار بين طريقتين فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي من خلال وعي شخصي ما أو –عدة أشخاص– أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي "2» وفي عيد المساعيد،

يتشكل الواقع من نظرة البطل الذي ينتقي ما نراه، ويلونه بلونه مكانا أوزمانا، تصالحا أو تنافرا، حبا أو كرها.

"أنا فرحات الخضراوي...من هؤلاء الذين لا تشيخ الذاكرة لديهم ولا تصدأ، من هؤلاء الذين يدمنون إحياء الألم بترك الجرح نازفا لا يندمل حتى أكوي من جرحني بألم أشد وأمضى."ص 11. ويتحدد مدار المواجهة الملحمية بين الذات والموضوع، عبر الحضور المباشر والمعلن لأنا البطل كذاكرة تواجه النسيان، وكذات موجوعة تبطن الثأر في استباق يبدأ من قطيعة معلنة مع المكان وأهله من خلال تعارض حاد بين أنا وهم، ليتجسد في صراع لاحق ستتعدد أقطابه على مدار الفصول الكثيرة وسينتهي ببيان تعلن من خلاله الذات قطعها مع حتمية اجتماعية وتعلن حريتها، ويختم باعتقال البطل وسجنه في الفصل الأخير بعنوانه الدال "بداية اللعبة"، حيث تنتهي كل الألعاب الهزلية لتفسح المجال للعب آخر فيه جد وتطلع وتضحية.

وتتحدد معالم البطولة من خلال البطل الإشكالي المغترب والمصارع، البطل الذي يعي ذاته بقدر ما يعي الآخرين في شرط تاريخي محدد، فينتقل عبر ذلك الوعي، من غربة الفكر إلى الفعل ببصيرة وعزم مسبقين نتوضحهما من الفاتحة كذلك:

" لاشيء يثير العجب فيما أرى، ولاشيء يشد الانتباه، ولاشيء يمنعني من التركيز والتفكير وسط جعجعة الثرثارين وصخب المهتاجين" ص12 .

عندها فقط ندرك أن الصوت الذي يدعي الحياد والإطلاق في تصوير مشاهد "شارع الرئيس" هو طليعة أنا البطل في علاقة تنافر مع الفضاء الحاضن، البطل الذي

يعي الفوضى المحيطة حد الاختناق ويقتطع من حافة الصخب والعنف ملجأ يلوذ به: " مازلت قادرا على اقتطاع جزء من الأرض أجعله محلا لأحلامي في عمق الضجة، وما زلت قادرا على افتكاك موقع أحتسي فيه كأسا دون أن تشوش أفكاري الصرخات النادة من حولي" ص12. وينتقي الكاتب ما يلائم القصد حيث تتضافر دلالات الإغتراب من خلال المعجم من قبيل " أقتطع ، أفتك..." ودلالات المكابدة معجما وزمنا : " لازلت قادرا" وتتأكد القطيعة المشتهاة أو المفروضة، من خلال خلوة مع الحبيبة ورفيقة الدرب "رياض" رغم الوعي الدائم بالضغط المحيط : "... نتحدث في راحة، لا يزعجنا أمر، كأننا لا نشعر بشيء على الرغم من أننا في عمق العلبة" ص13.

ومن ملامح البطل والمكان، ترتسم علامات واقعية عبر المحايثة والصراع وعبر خط العلاقات الذي سيرسم بين الشخصيات، التي في تعددها ستنقسم إلى شقين متواجهين مواجهة دائبة: البطل في وعيه وتصالحه فكريا ووجدانيا مع "رياض"، في مقابل شخصيات أخرى تمثل النقيض بذواتها وأفعالها: من رئيس التحرير، الراقص على حبال اللحظة، إلى الصهر المثري والمستفيد من تناقضها، إلى الأخت المنجرة وراء البريق الخادع، إلى الأم المتوترة بين تلك الأقطاب... مواجهة بين موقعين: أولهما موقع المثقف الواعي والذي يقوده وعيه إلى النقد والرفض، والثاني موقع الدوائر الانتهازية التي تبرر كل شيء وتستفيد من كل شيء.

وفي مجال الشخصية يحدد الكاتب خياره في فضاء يكاد يختزل أبعاد الصراع، ونعني به فضاء المتعلمين والمثقفين، ليكون البطل صحافيا مثقفا يجد نفسه محشورا في مجال المتابعات الرياضية، ولتكون رفيقته مبدعة محبطة، تجرب الشعر

وتشتغل بتدريس الرسم وتتسلى بالمسرح...ولتكون الأخت "سعيدة"- رغم محدوديتها- وجها من الوجوه الفاعلة واللامعة في مسرح الحياة بفعل ثراء ونفوذ زوجها "حمودة الزهواني" الذي يجيد القفز وفن اللعب الواصلين بين ثالوث الفساد والإفساد، في تراوح وظيفي بين الرياضة المال والسياسة...

ومن كل ذلك، شخصيات أخرى من المتعلمين الانتهازيين كرئيس تحرير الجريدة وصاحبها ...ونستثني شخصية واحدة خصها الكاتب بفصل من فصول الرواية، كما أضاءها وصفا يحيل على تفاصيل هيئتها، هي شخصية "عبودة" العامل بالجريدة والعارف بكل كبيرة وصغيرة، والمجادل في القضايا الكبرى والصغرى والساخر المستخف بكل شيء... ص94 .

وحسبنا أن نؤكد في هذا الصدد على السيمات الواقعية في هذه الرواية التي ارتسمت في فاتحتها ثم تجلت في ثناياها، من شخصيات محددة الملامح النفسية والاجتماعية، وأماكن معلومة وموصوفة تتأرجح في حضورها بين وظيفتين متداخلتين : الأولى وظيفة واقعية، كحاضن للحدث والحركة، والثانية وظيفة إيحائية وجدانية في علاقة بذات البطل تراوحا بين الإنسجام والنفور، فيتراوح حضور المدينة بين الهجاء في مشهد الفاتحة، و الحب والألفة في مقاطع لاحقة: " في هذه اللحظات، أحسست بحب جارف للحياة...ورأيت أن أطيل التجوال في هذه المدينة ذات الأسرار العصية التي لا يفقه مكنون أغوارها إلا من كان مثلي تشده إلى هذه المدينة حالة عشق جل أن يوصف" ص165

وورد الزمان موحدا بين امتداد الفضاء الروائي والحاصل فيه من أحداث تمتد عبر فصول سردية وطبيعية :" حل صيف هذا العام ذي الأصفار الثلاثة على يمين

رقم اثنين" ص351 وفي ثنايا الزمن الحضوري للحدث يستعيد الكاتب من خلال الحوار بتقنياته المتعددة الماضي القريب في صلة وجدانية برياض أو الماضي الأبعد في صلة بتاريخ عائلة البطل.

كما نشير إلى سمة من سمات الواقعية، وهي اللغة المعتمدة في مستوياتها ووظائفها، إذ كان السرد حاملا لوظيفة التنسيق في ترابط منطقي يصل المقدمات بالنتائج من القطيعة إلى الوعي والنقد ومنهما إلى التمرد والفعل والسجن ... محيلا بوضوح على انتقال الحدث في زمان ومكان معينين، كما كان الوصف معمدا للوظيفة الواقعية، مطعما بالمنظور الذاتي للبطل في علاقة تصالح أو تنافر مع المحيط الخارجي، وكان الحوار متوجا للخيار الواقعي عبر وظيفتي الكشف الخارجي أو الانكشاف الباطني.

وكل ذلك في خدمة منظور نقدي محايث، ينطلق من الواقع بوقائعه المتعددة ليعود إليه مجددا عبر التشاحن بين ذات متمردة وواقع متناقض، وهذا المنظور النقدي نعتبره من أهم مميزات العمل الواقعي من خلال تأصيل الوظائف الفنية خدمة لغاياتها، والغايات النقدية في "عيد المساعيد" متعددة: بين الثقافي والاجتماعي والسياسي: من فراغ المشهد الثقافي إلى إسفاف المشهد الإعلامي إلى فساد الواقع السياسي...

ونشير في مجال الواقعية إلى ربط الصلة بين تداعيات الوعي والنقد والحدث المسبب أو الناتج عن كل ذلك، بين المحلي والقومي والكوني، فتتراوح المقاطع المدعمة للمحايثة بين الوعي واللحظة التاريخية عبر علامات ناقدة متعددة تبدأ من التشظي الأسري بفعل تقاطع المصالح والرؤى بين البطل وأخته وصهره، ومن ذلك

التقاطع مع دوائر أخرى، والإستقالة من الجريدة بعد اليأس من إصلاح ما اختل فيها، وكل ذلك يصعد مع الإستجواب والتحقيق ثم الإعتقال، ونلاحظ التوسع في وظيفة النقد عبر ربط الصلة في الزمن والوعي المتحايثين بما يستجد من أحداث كبرى كتدنيس الحرم القدسي أو وفاة بعض زعماء العرب، أو فضائح الرئيس الأمريكي، أو مخاطر العولمة...

وهذا يدعم –في اعتقادنا– الوسائط المجازية التي اعتمدها الكاتب لينقلنا وفي فصول كثيرة من تفصيل القول في لعب الكرة ومقتضيات المقابلة، إلى الحديث عن تناقض الحاضر والسعي لاسترداد الكرامة المنهوبة: " على أحر من الجمر، انتظر المقابلة الموعودة التي آمل أن تكون قنبلة موقوتة، حتى تعلن عهدا جديدا فارقا، وتبشر بميلادنا خلقا آخر له شخصيته ومكانته" ص 215.

وهذا المنظور النقدي ورد حادا ومتعددا يرصد تداعيات لحظة تاريخية آلت بالبطل المثقف إلى الخروج من سجن الخضوع إلى سجن الحرية، لتكون النهاية متفائلة في المستوى الفني رغم قتامة سوابقها، نهاية تصل بين الفاتحة والخاتمة، ليكون البطل سعيدا بخروجه من دائرة الوعي إلى النقد، ومنهما إلى دوائر الفعل والمواجهة، ليتحقق الثأر من دوائر الفساد والفوضى، ولينتهي البطل الى التصالح مع الجزء الحميم في الذات البشرية ونعني به شرط الحرية الموصول بشجاعة التضحية والنضال في سبيلها، فيختار الانتقال من سجن الواقع إلى جدران السجن تجلله كلمات رفيقة دربه :

"أنا جد فخورة بك يا فرحات...لأنك حر حر...على الرغم من الأغلال التي تقيد يديك" وتختم الرواية بإشراقة تفاؤل تختزل مجمل المقاصد النقدية وتكثف

المنظور الروائي في صلة بذات البطل من خلال مشهد يختزل في حركتين: خارجية الإيقاف، وداخلية الطمأنينة، مشهد يناقض مشهد الفاتحة ويذكر بالرابط المنطقي في هذا العمل ونعني به وصل المقدمات بالنتائج:

" وازدادت سرعة السيارة تغيبني عن أنظار هؤلاء...أحسست بطمأنينة وارتياح وارتسمت على وجهي ابتسامة" ص423.

وفي خاتمة حديثنا عن المنظور النقدي، نلاحظ أن عناية الكاتب بترصد جوانب كثيرة فاعلة في تناقض الواقع كان له أثر في موسوعية وتعدد المراجع والسجلات النقدية، لكن ذلك، قد أربك — في اعتقادنا— التكثيف الفني في بعض الفصول ، من خلال استطرادات كثيرة كالتقارير، التي حدت من انسيابية السرد.

كما نؤكد حسن اختيار الكاتب لزوايا النظر ليكون العمل بمجمله مجازا ذهنيا ساخرا أواستعارة كبرى تنقلنا بين لعب ولعب، من كرة القدم إلى السياسة والاجتماع، في خيار يدعم الفنية عبر الطرافة والخيال من جهة، ويعمق الصلة بمرجعية واقع من خلال علاماته المعروفة بمواطن الاختلال فيها.

مجاز ساخر، يحيل على سخرية الرصانة الفاجعة بعبارة ادونيس في حديثه عن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ليستعاد الواقع كرنفالا للإعاقة، كاريكاتورا فاجعا وفجا، لا شيء فيه غير الزيف الذي يتناسل من الأفراد ليكون ظاهرة جماعية، وليتحول الواقع الى مدارج في ملعب ضخم لا يسمع فيها غير الزعيق، الذي يوحد بين اللاعبين وجمهورهم في السياسة والثقافة والإعلام... مع تأكيد غياب فن اللعب ومهارته وقوانينه...

وجهان لجثة واحدة للزهر الصحراوي هجاء الواقع ورثاء الذات

لي صلة خاصة بهذه الرواية، "وجهان لجثة واحدة" للزهر الصحراوي، رواية صدرت منذ سنوات وفي طبعات مختلفة أولها في "الشارقة" إثر فوزها بجائزة الرواية، ثم طبعت بعد ذلك طبعتان بدمشق، وسنعتمد الطبعة السورية الأولى عن دار النايا 2007، مع الإشارة إلى أن هذه الرواية كانت ضمن الكتب الممنوعة من التوزيع قبل صدور القرار الرئاسي، القاضي بإبطال العمل بالإيداع القانوني، وإلغاء الرقابة على الكتب .

وكنت قد قدمتها في مناسبات سابقة للتعريف بها وبصاحبها، ونقدمها في هذا الفضاء باعتبارها إضافة لمدونة الرواية التونسية، وباعتبارها رافدا من روافد الاتجاه الواقعي تختط مسلكا من مسالكه وتتخذ من الصراع السياسي في عشريات قريبة مدارا مولدا للحكاية.

يمتد الفضاء السردي في هذه الرواية على مساحة تناهز الأربعمائة صفحة، وتختط عبر ذلك ملحمة الذات المهانة وغير المسموعة، ملحمة تبدأ من دلالة الإهداء:

" إلى أصدقائي الأعزاء، الذين فشلوا في تغيير العالم وتغيير أنفسهم، أهدي هذا العمل".

تبدأ الرواية بفاتحة مخادعة توهم بالغريب والعجيب، إذ تحيلنا مباشرة على مشهد الراوي البطل " صابر" وعبر ضمير المتكلم إلى التداخل بين الحلم واليقظة:

" بتراخ لا مثيل له أجلس على كرسي وثير دوار، وفوق ركبتي طبق نحاسي عليه عنقود من العنب المسكي الشهي، ترفع أناملي حباته إلى فمي حبة حبة،

وعيناي الحائرتان المشدوهتان على جثتي فوق الرصيف تهاجمها جيوش الذباب الأزرق، تحيط بها جرذان وفئران، والدود الأبيض ينهش طراوة الأمعاء والمعدة، والناس يمرون وأياديهم على أنوفهم وعيونهم لا مبالية..." ص9

وهذا المشهد الذي جعله الكاتب طليعة عمله يصل بين الحاضر والماضي من خلال تعاوده، ويحيلنا بطريقة غير مباشرة على مدارات الصراع في هذا العمل: الذات في غرابتها وتشظيها، التداخل بين وضعين متناقضين، الحياة والموت في بعديهما الرمزيين، علاقة الذات بالآخر: " الناس الذين يمرون وأياديهم على أنوفهم وعيونهم لا مبالية" ويرتبط الحلم المتعاود بالسنوات النضالية الثلاث التي عايشها البطل في مرحلة دراسته الجامعية...

ومن هذه الإضاءات السردية السريعة والمختزلة في مشهد البداية أو في لواحقه، ندرك أن العمل يتأسس في مناخات واقعية مؤصلة زمانا ومكانا وشخصية وحدثا، حيث يتخلص الكاتب من ذلك الإيقاع السريالي ذي الأبعاد الرمزية، لينحو بالسرد منحى آخر ينبني على الاسترجاع والتذكر، لننتقل من الحاضر إلى الماضي عبر أسئلة حائرة تخرج بنا من الدوائر العامة إلى تحديدات خاصة في انتقال من أزمة الذات إلى أزمة الموضوع بكل ما في ذلك من أبعاد اجتماعية وسياسية، لندرك عبر ربط السبب بالنتيجة أن تأزم الذات موصول بسوابق، ينقدح فيها السرد من حيرة البطل "صابر" وعدم فهمه لأسباب سجنه، ومن هذه الحيرة تتجلى علامات أخرى من واقعية هذا العمل لأن المنطلق الحدثي فيه موصول بمكان معلوم وهو كما في عيد المساعيد " الشارع الكبير": قطب الحركة والحب والكره، وتتوضح سمة أخرى من متممات الواقعية ونعني بها الزمان في علاقة بالذكرى الأربعين لاحتلال فلسطين.

وتتأسس الوشائج بين الزمان والمكان لنعلم أن الحدث موصول بفعل سياسي، وهو مسيرة تضامن مع الشعب الفلسطيني، وينتقل ضمير السرد من الداخل إلى الخارج ومن الذات في تشظيها وانقسامها الى الذات في حيرتها وأسئلتها، وننتقل من ضمير المتكلم المفرد إلى الجمع ليكون ضمير "نحن" ناسجا للسرد وصانعا للفعل في المرحلة الأولى من الإسترجاع الحدثي. فيما سيؤسس لمدار الغربة والإغتراب في مراوحة بين الإندماج والإنفصال، أي بين حميمية الإنتماء ووحشة الفردية:

" إني لم أفهم حتى هذه الساعة نوع الجريمة التي ارتكبنا لما تظاهرنا في الشارع الواسع مدة لا تزيد عن عشرين دقيقة؟ فأين الخطر الذي نجم عن هذا العمل؟ وأين الأذى الذي ألحقناه بمصالح الشعب والمجتمع المدني والأمة ؟" ص10

ويتواصل خيط الإنتماء عبر المتكلم الجمع، من المسيرة إلى السجن والتحقيق، وينقلنا الكاتب من الشارع الكبير إلى عالم السجون والزنزانات والأقبية، وعلى امتداد الفصلين الأولين : "احتراق الطين ومدينة العكاكيز القصيرة" ينجح الكاتب في فضح المسكوت عنه في واقعنا إذ يفضح بأسلوب فني ما يحدث أو ما يمكن أن يحدث في الأقبية وخلف الأبواب الحديدية من انتهاك لكرامة الإنسان، ويطيل التوقف عبر الوصف عند مشاهد مرعبة من التعذيب الفردي والجماعي ويحيلنا على أساليب معلومة ومبتكرة ...

ويجعل من ذلك التعذيب الخيط الأهم في تأسيس تداعيات السرد بين الحضور والتذكر، عبر مراوحة بين رعب اللحظة الحاضرة وتداعياتها اللاحقة نفسيا واجتماعيا: " أدركت بعد أن سمعت تلك الأصوات الحيوانية تصدر عني، أن لحظة

التعذيب الجسدي لحظة خاصة، ينفرط أثناءها عقد اللغة، وينقلب نظامها فوضى، ووضوحها غموضا، ويتحطم محرك الكلام لما ينصب العقاب الجهنمي على الجسد فيرتد الحيوان المذعور إلى ما قبل اللغة ليعبر بذلك عن عمق أوجاعه." ص23

وعناية الكاتب بفضاء السجن تؤكد انخراط هذا العمل في ما يسمى ب"أدب السجون" إذ لا يكتفي الكاتب برسم لوحات التعذيب بل يتوقف عند رسم أبعاد العلاقة بين السجين والسجان من جهة، وبين السجناء ببعضهم البعض من جهة ثانية، كما برع في رسم ملامح مميزة وشديدة الخصوصية لشخصية محقق السجن انطلاقا من ملامحه المخادعة وثقافته وقناعاته ورؤيته لذاته وتبريره لعمله ، وكانت شخصية "البهلي" نموذجا لكل ذلك :

" سكت هنيهة وهو يداعب تلك القارورة ثم سألني:

– أظن أن والدك رجل وسيد الرجال

– قلت له مجاريا : نعم رجل وسيد الرجال

– أضاف : أعتقد انه طلق أمك بعد ولادتك مباشرة

– فأجبت: إنها شريفة وعظيمة لم يطلقها.

– فقال مستفزا: " وكيف يقربها في الفراش بعد أن خرج منها هذا الرأس الضخم.

وبحركة عصبية أخذ يرش من ذلك السائل الكحولي على شعر عانتي وأنا واجف ذاهل...ثم أشعل النار في الهشيم الأسود فانتفضت مذعورا...واضطرمت معها النار في أحشائي...وعاد الحيوان ينتفض ويعبر عن أوجاعه العميقة ببلاغة الحركات في التواءة الجسد واضطرابه وتخبطه ...في تقطيب الجبين وفتح الفم والتكشير عن الأنياب...

نجح الحيوان المذعور في إثارة البهلي فوضع حدا للنار التي أضرمها، فقد جلب سطلا مملوءا ماء وبحركة عنيفة صبه على النار المشتعلة...ثم انحنى محملقا في مخلفات الحريق وهو يقلد صوت سيارات الإطفاء بيب بو بيب بو بيب بو" ص25 .

ويمتد فضاء السجن عبر إيقاعات متداخلة في الفصلين الأولين، مطعما بمجاز ساخر في قصة مضمنة هي "قصة مدينة العكاكيز القصيرة" التي يرويها "صميدة" السجين الأقدم للبطل وهو كما سنعلم لاحقا من مؤسسي بوادر الوعي والنضال. وهذه القصة تدعم بطرافتها المنظور النقدي الهجائي من خلال ما آل إليه حال الوطن في العشريات القريبة، من تفسخ قيمي ووصولية تبدت في اتقاء الرياح العاتية بالإنحناء المستديم وابتكار طقوس لذلك، منها العكاكيز القصيرة التي تساعد على الإنحناء، الذي غدا سمة أو مظهرا، يتباهى به ذوي الجاه والنفوذ حتى أصبحت المدينة رمزا لكل ذلك.

وهذه القصة المضمنة لا تربك المسار الواقعي بقدر ما تدعم ركائزه، لصلتها المجازية بكل ما حصل من تغيرات في الواقع الذي نعيش، وهي التي تمهد للفصل الثالث المعنون "بسارق الإنتماء" وما فيه من حفر يعود إلى الجذور الأولى المؤسسة لوعي البطل ثم تمرده، بدءا من فضاء القرية في السبعينات مع الغرباء الذين وفدوا يستقصون أحوال أهل القرية، ثم في المدرسة مع المعلم عمار ثم في المعهد وصولا إلى أروقة الجامعة...

ويمكن أن نعتبر هذه الرواية ملحمة جيل نشأ في السبعينات، وانشد إلى أحلام كبرى من خلال الوعي الثوري، وكبر في محيط ريفي فقير وكبرت معه أحلام وتطلعات، قادته إلى وهم الحركة والتغيير وجعل من الفضاء الجامعي مسرحا لتحقيق

ذاته من خلال الانتماء إلى الجماعات اليسارية المتعددة والنشاط فيها، ومن خلال الحوار الباطني يكشف الكاتب دواخل بطله:

" عاد إلي بعد التأمل العميق بعض التماسك والتوازن وقلت بصوت مسموع كمن يقنع أحدا بجانبه: صحيح إني أكره نفسي وأشمئز من قبحي وقصر قامتي وضخامة رأسي ...سأجعل الجميع ينظرون إلى عقلي وكفاحي لا إلى منظري وشكلي سأسهر الليالي من أجل ذلك وسأضاعف جهودي في النضال وسأرفع لواء التنظيم عاليا حتى تتحقق الثورة ..."ص 218 .

والملاحظ في هذا الباب أن بطل هذه الرواية يختلف كثيرا عن بطل "عيد المساعيد" من حيث المنشأ والطبقة، ومن حيث التلاؤم أوالتصالح مع الذات، فبطل "عيد المساعيد" ينسجم مع ذاته، ليكون وعيه نتاج ثقافة فردية، وذلك الإنسجام كان قوة دافعة في المواجهة، في حين أن صابر بطل الصحراوي يسعى الى التغلب – ومنذ البدء – على إحباطات كثيرة بعضها في صلة بالذات وبعضها في صلة بالإنتماء السياسي وبعضها الآخر في صلة بالمنشإ المتواضع.

ونتتبع من خلال التذكر مسيرة البطل في فصل مشحون بالدلالات عنوانه ب"كفاحي كفاحهم"، يحيلنا بعمق نقدي على التسييس في الحياة الجامعية وما يحفه من أطر الوعي من جهة، ومن انتهازية واستغلال من جهة ثانية، فيتعمق المنظور النقدي ليطال الرفاق في سلوكيات بعضهم، وتتردد أسماء وكنيات مألوفة في تلك الفضاءات مثل، سعيد المتخاذل أو الأصلع القصير، أو جاكوب وكارلوس... وتتعاود الشعارات وأغاني الإلتزام التي وسمت مرحلة الثمانينات.

ولابد أن نشير، إلى أن القيمة النقدية لهذا العمل تكمن خاصة في سعيه إلى استيعاب مرحلة كاملة بمختلف أوجهها، فالنقد لم يتوجه لذوي السلطة والنفوذ فحسب بل كذلك لدوائر التنظيمات والحلقات اليسارية التي جعلت من الجامعة فضاءا لنشاطها، نقد يبدأ من أساليب العمل ليصل إلى صلب العلاقات التنظيمية بما فيها من فوقية وانحراف وتداخل بين مصالح شتى:

" لايوجد عدل في التنظيم، لم جعلني الأصلع القصير مجرد خطاط يعيش في العتمة، لماذا جعلني عنصرا سريا أنقل البريد وأتجسس على رفاقي في البيت والجامعات ؟" ص273.

وتتأكد الخصائص الواقعية من خلال الإحالات الزمنية الصريحة أو المضمنة: ليمتد زمن التذكر عبر التداعي إلى بداية السبعينات، وليعود بزمن الإسترجاع القريب إلى سنوات النضال بالجامعة خلال سنوات ثلاث، لينتهي المسار الزمني بفترة السجن الممتدة لسنتين، لتكون خاتمة المطاف مع الفصل الأخير: " انحدارات شتى" الذي يصل البداية بالنهاية. من خلال هجائية تنتقل تدرجا من الخارج إلى الداخل عبر انكفاء البطل على ذاته لحظة خيبة الحلم وفقد الثقة في كل شيء:

" خرجت من السجن بعد سنتين فلم أجد أحدا ينتظرني لأرافقه إلى البيت. ولم يكن قد زارني أحد هناك...كنت كالمقطوع من شجرة، تجاهلني أقاربي وتناساني الرفاق وحاولت أنا بدوري لحظة خروجي نسيان الجميع بل احتقارهم وأفرغت ذاكرتي منهم جميعا وقلت لنفسي مواسيا : هذه محنتك وحدك فلتعشها كما يجب" ص309 .

والخروج من السجن ترافق مع وعي حاد بالعجز والضياع، ومع تحول خط التأزم من صراع الخارج إلى امتهان الدواخل، في احتقارات شتى تأسست على الوعي بالهزيمة، يرافقه شعور بالخجل تجاه الذات والأسرة، لتكون النهاية "بصابر" وأحلامه الثورية في أقبية المستشفى مكلفا بغسيل الموتى وتجهيزهم...

ملحمة تبدأ من الشارع الكبير، وتنتهي ببطحاء اتحاد الشغل، وبين إيقاعين سياسين متقاطعين تشيد سجون عديدة، بدءا من السجن المدني وصولا إلى سجون متفرعة عنه لعلها أشد وقعا وخطرا، سجون ذات في خيبتها وغربتها وإحالتها على تأزم واقع من خلال تأزم جيل مشوه: " حلم بتغيير الكون لكنه فشل حتى في تغيير الذوات".

ومن هذا المنظور تكون فاتحة الرواية ومن خلال مشهد البدإ والحلم المتعاود استباقا يحيل على جملة المقاصد، ويهيء لمجمل التداعيات اللاحقة وكلها في صلة دلالية بالعنوان "وجهان لجثة واحدة"، وجه الأحلام المغدورة التي امحت في تناقض الواقع، ووجه التخطي الساخر المنفصل هجاءا ورثاءا عن ذلك الماضي من جهة، والحامل لجراحه الكثيرة وأوجاعه من جهة ثانية.

ونلاحظ في الختام اكتمال الوظائف الفنية في هذا العمل، على الرغم مما- بدا لنا - من إطناب في وصف التعذيب في علاقة بالأعضاء الجنسية، وصفا حسيا، كان على حساب خيارات أخرى يمكن أن ترتقي بفعل التعذيب ذهنيا من خلال ما يمكن أن يحدثه من انفعالات.

كما نؤكد نجاح هذه الرواية في فضح المسكوت عنه في واقعنا من زاويتين نقديتين: الأولى زاوية التسلط السياسي المتمثل في السلطة بأدوات قمعها ورموزها،

إضافة الى الإحالة على اختلالات طبقية وتنموية، والثانية زاوية المعارضة اليسارية المثلة بحلقاتها وأقطابها وتعرية اختلالاتها من الداخل في أساليب بنائها، كما نؤكد تميز هذه الرواية بأن تكون طليعة "أدب السجون" في الرواية الواقعية التونسية لجرأتها في تصوير ما يقع أو ما يمكن أن يقع وراء القضبان وداخل الأقبية.

الوغد لخير الدين الصوابني الشارع الكبير والعصافير المفجوعة

النموذج الثالث الذي اخترنا أن نقدم من خلاله بعض الخصائص الواقعية، هو رواية "الوغد" لخير الدين الصوابني التي نشرت سنة 2007 وهي العمل الأول لصاحبها، وتبدأ بفاتحة تذكر إلى حد ما بالنموذجين السابقين. فاتحة تستبق لواحق السرد وتشي بمناخاته، بل تكاد تحدد الملامح الأساسية لنص يبدأ من خيار تقليدي لوضعية الراوي العليم، فينساب السرد بضمير الغائب ليضعنا كما في رواية "لزهر الصحراوي" في تداخل بين الحلم واليقظة ومنهما تداخل بين الحاضر في زمن خطي حدثي آني يخترقه زمن الماضي الذي يتعاود، لتتشكل كامل الرواية من ذلك التداخل، وعبر كل فصولها بين ارتباك لحظة حاضرة والبحث عن مسبباتها استعادة أو تخمينا، في الماضي البعيد من مسيرة البطل الروائي الذي بدأ عمله محقق شرطة. ثم تدرج في السلم الوظيفي لتكون له مكانة مؤثرة في وزارة الداخلية.

تعلن الفاتحة حضور الألم والاحتقان في تداخل بين علة جسدية وأخرى وجودية ووجدانية وتمتد الجسور عبر الألم بين حاضر معلن وماض مستعاد :

" صباحا لم ينتبه وهو يلقي نظرته العابرة في اتجاه المرآة إلى ذلك الإحتقان الغريب الممتد من أسفل خده الأيمن إلى حدود فمه ...كانت تلك الآلام الحادة التي

أذهلته زمنا قد خفتت حتى أنه اعتقد أنها ذهبت الى الأبد من ذاكرته لولا يقظتها الفجئية والعنيفة التي شارفت به حدود الانتحار قبل يومين" ص3

وهذا المقطع السردي الأول في الفاتحة يحيلنا إلى حلم يؤكد الصلة بين الحاضر والماضي فيه تداخل بين البداية والنهاية تستدعى فيه جزئيات اعتنى الكاتب بانتقائها بين عالمي الطفولة والكهولة : من تشقق الجدار الذي يتذكر أنه أبصره في قاعة الدرس، إلى الباب الذي بدا له هو ذاته باب مكتبه بلونه المزعج الذي لم يستسغه أبدا، وقد علق بمسمار في قفاه سجاد المرحوم والده الذي اختفى ضمن أدباش اختفت إثر دفنه...الى حقيبة كبيرة كان قد اشتراها من الجزائر في أول مهمة كلف بها..." ص3

فضاء مكاني ركبه الحلم ليكون إطارا لرعب كامن في الأعماق عبر رموز متعددة برع الكاتب في استدعاء علاماتها كالكلب الضخم الذي ينظر اليه متوثبا ...والعدد الهائل من الفئران التي تتشمم رجليه وتهاجمها ...والفأر الذي يتشمم ذقنه بأنفه القبيح...ثم الفئران الكثيرة التي تقضم شيئا منه وتقيء في جوفه...ص4و5

وينقلنا صوت الراوي الخفي من التداخل بين الحلم واليقظة إلى التماهي بينهما بقوله: " لم يكن حلما ...فلحظة استيقظ كان الألم نفسه يقرض جزءا من فمه...وإن لم يبصر الكلب والفئران فإنه ظل واثقا من أن ما يشعر به من أوجاع ليس إلا من فعلها...وكان إحساسه العنيف بها وموجة العرق التي بللت ظهره ووجهه المكدود وعينيه الذاهلتين هي كل ما تبقى من ذلك الكابوس الذي اتخذ لنفسه شيئا آخر..."ص5

لكن رغم اطمئناننا لمسار السرد بخياره التقليدي سرعان ما ينقلنا الكاتب إلى ضمير الخطاب في محاولة لنقل الصدى المؤثر من الخارج إلى الداخل فيما يشبه الحوار الباطني الذي يعكس غربة البطل الإشكالي في وعيه بمصيره المأزوم: " نعم الآن يمكنك يا ابن الكلب إن تعوي أو أن تكتم عواءك فالأمر سيان ...لن تجد من ينجدك، ولا من يخفف عنك...لن تجد من يرثي لحالك ولا من يتكدر لمصابك...بإمكانك ان تعوي يا ابن الكلب...فقدت عيناك قدرتهما على إصدار الأوامر، فقدت إصبعك قدرتها على توجيه الناس..."ص5

ويعود السرد إلى استقراره مع ضمير الغائب لتتحقق وظيفة الكشف التدريجي عن هذا البطل النموذج الذي اختاره الصوابني من خلال إحالات زمنية واضحة في مسيرة مربكة تغيرت فيها أشياء كثيرة ومنها الملامح حتى غدا الوجه معلما يؤرخ لتلك المسيرة كشاهد إثبات يباعد بين زمنين ليصل بينهما:

" كان لا بد له من إلقاء تلك النظرة العابرة في اتجاه المرآة إذ لم يوجد بعد مبرر كاف يقنعه بضرورة التوقف عن تلك العادة التي مارسها طيلة أربعين سنة، أي بالتحديد منذ تعلم أنه لا بد لوجهه من شكل مقنع حتى يجد الشجاعة للزج بروحه في هذا العالم الذي كان واثقا من أنه لن تستقيم به علاقة إلا من خلال مؤامرة" ص6

ورغم اقتناعنا باندراج هذا النص ضمن الواقعية نؤكد انفتاح تجربة الكتابة فيه على ممكنات متعددة في استعمال الكاتب للغة شعرية مكثفة في علاقة بالذات يذكر بكتاب تيار الوعي، وباستعمالات مختلفة للضمائر تنقلنا أحيانا وفي المقطع السردي الواحد بين الغياب والحضور والمخاطبة ، لحظة اندماج تزول فيها الحدود

الفاصلة بين لعبة الفن ولعبة الحياة والواقع، ويتحد فيها البطل بالراوي ويطل من خلالهما الكاتب كذات تاريخية تصارع الكيانات النصية التي تخلقها:

"ضغط على زر النور وتناول ورقا قرر أن يكتب ...خط كلمة ...كلمتين...ثم ارتخت يده تماما لن يجد شيئا في ذهنه...لماذا اعجز عن الكتابة وأمزق الورق كأني اجتث قلبي ...ويسقط ذبيحا ذلك الشاعر الذي كنت أراه دوما يتحايل للتقنع بوجهي ...بيني وبين نفسي كلمة ...وإذا خلعوني عن نفسي لم يجدوا ما يشدني إلي غير الحروف... وإذا ذبحوني سال الكلام ، فلماذا اعجز عما أتوق؟؟" ص9/8

ثم في موضع لاحق يضيف: " ظل إلى حدود الفجر جالسا أمام مكتبه دون أن يستطيع إتمام جملة واحدة ...ختم العلبة الأولى ودخن أكثر من نصف علبة كان يحتفظ بها للطوارئ...لن تنجدك فطنتك ولا خبرتك لن يشفع لك القدر فلتنتظر ما شئت ولتقرر ما يدفعه اليك وهمك ...ستعجز عن فعل إي شيء وستعجز حتى عن البكاء ...ستعجز أيها الوغد " ص10

ولئن كان مدار الفاتحة منغلقا ضمن دوائر الألم والوحدة والشعور بالضياع فإن الحوار المستعاد ينهض بوظيفة تعريفية من خلال رسم ملامح الماضي بجزئياته الكثيرة، ذلك الماضي الذي منه تنطلق المعاناة وفيه تكمن ينابيع رعب الحاضر ويضيء الكاتب كل ذلك من خلال التوسع في فضاء الشخصية لتكون أسماء غائبة حاضرة تستدعي الوجه الأعمق في ألم الشخصية واختلالها : أسماء الطالبة الجامعية من قرية حدودية ناشطة في الخلايا السرية لتنظيم حلقي من تنظيمات اليسار في السبعينات ومسؤولة عن خلايا المرأة العاملة، توزع النشريات وتكتب مقالاتها ضد النظام بتوقيع مستعار مركب من اسمي مناضلتين روزا لكسمبور وجميلة بوحيرد".

علامة كالوشم في خطوط ألم البطل كجسر بين الماضي والحاضر يصل الحريق بالحريق:

" حاول استحضار ملامح وجهها ...أحس بأن صورتك ستنبجس من ذلك الرحم الذي ولد في ذهنه كل الأفكار التي أكدت له بما لا يدع مجالا للشك أنه متفوق عبقري...لكن الألوان ظلت تستعصي والخطوط تنأى وتتوارى ...سأنتخب من الظلال ما يحتمل انه يطابق طيفك ...لماذا إذن تفرين حتى من ذاكرتي وتظلين تناوئين النسيان في روحي وتنتصرين ؟ " ص11

وبين ألم الحاضر ونذالة الماضي تتقد ذاكرة حية تستعيد عبر الحوار بداية تسوس الروح من نقائض الواقع وتقاطع الإرادات فيه:

– اسمعي يا اسماء سأقطع لسانك هذا ان لم تكفي عن الإستفزاز

– لن يكون هذا غريبا انتم قادرون على ممارسة كل البشاعات

– الم يخطر ببالك أنكم انتم من يتسبب فيما تسميه بشاعات ؟

– بامكانك ان تزعم ما تشاء ...تعرف أننا على هذه الحال بسبب هذه البشاعات ...إننا خلقنا لنقاوم هذه البشاعات التي يجسمها أمثالك.

وصفعها بعنف حتى وقعت على الكرسي وهب نحوها، امسك بشعرها الذي انسدل على وجهها وجذب رأسها نحوه، صرخ فيها بعنف: حذار سأكسر رقبتك هذه..." ص14.

وتتجه هذه المواجهة العنيفة بين الطالبة والمحقق وجهة ايروسية، فيها إثارة عنيفة من جهة المحقق ولا مبالاة من جهة الطالبة، فيتحول خط المواجهة إلى دوائر أخرى تحبك خيوط مأساة أكثر عنفا وألما من المواجهة الأولى، مأساة تصل خط

الحدث في الرواية برابط زمني منطقي يمتد من السبعينيات إلى حدود التسعينيات: تعلق المحقق الخفي الذي تحول من عنف إلى حب مكبوت، جعله يتحيل ليخفف إدانة أسماء — دون علمها – عبر تبرئتها أمام القضاء بجعلها متعاطفة مع الجماعة، وإخفاء كل العلامات التي تشير لزعامتها ومسؤوليتها، مأساة تعصف بأسماء لتنقطع عن الدرس بسبب مقاطعة الرفاق واتهامها بالخيانة، وبسبب رفض الأسرة قبولها في القرية الحدودية، لتواجه الضياع في المدينة وتلجأ إلى جلادها الذي استغلها جسديا وعاشرها لفترة، معاشرة كان من نتائجها ولادة غير مرغوب فيها، ولادة طفلة أودعت بأحد مراكز رعاية الأطفال، وتوتر العلاقة بين الرغبة والاحتقار آل إلى انقطاعها لتصبح أسماء مومسا قذرة تتداوى من ضياعها بضياع اكبر: " وفي لحظة ما كشفت لك كل شيء، حدثتك عن التحقيق وعن غبائك...جعلتك تذهلين نعم أنا وغد، لك الحق في أن تشتميني، أنا الوغد كيف تسنى لي أن افعل بك كل ذلك؟؟ أن اسرق منك ذكرياتك الجميلة وأوهامك اللذيذة؟؟ أنا وغد لم اكتف بان دمرت حياتك فتماديت لأجعل من الدمار أبديا." ص59

ومن السيمات الواقعية في هذه الرواية، الحدود الوضحة لأطر السرد مكانا وزمانا في تراوحه بين التذكر والحضور، إذ انبنى النص من مقاطع متوازية تجمع بين البطل في حركته الحاضرة من جهة، وحركة وعيه في تداعيات موصولة بأحداث الماضي من جهة ثانية، وفي كل ذلك يحضر المكان بعلاماته مدعما للملمح الواقعي ولحدود وعي البطل الموصول دائما بوظيفته كمحقق يترصد الملامح بين الثبات والتغير في ذاته وفي الآخرين: "تقدم في فتور داخل البناية إلى أن بلغ مقهى الروتوندة، لم يهتم بإلقاء نظرة إلى الجالسين هناك، يعرف جلهم: حلقات الماركسيين والمنظمات

الطلابية ...بعض النقابين القادمين من جهات مختلفة ...بعض الموظفين الصغار...صعد السلم المجاور المؤدي إلى مقهي "الكيلت" استدار نحو الصالون كلهم هنا كالعادة، جماعة نادي القصة ومثقفو "اتحاد الكتاب" الذين تعودوا على لقاءات صباح الأحد، حلقات الطلبة البعثيين، بعض القوميين، عصمتيين وناصريين وأتباع القذافي...المشغوفون بالمراهنة...بعض المفتشين ..." ص24

ومن الواضح أن بيان السرد يجمع بين دلالات عديدة، منها التعريف بالمكان من خلال رواده وعاداتهم وانتماءاتهم والتعريف بالبطل من خلال مشغله الوظيفي. ومن كل ذلك زيادة التعريف بالشخصية النمط في أزمة حاضرها، تعريفا موصولا بالمرآة وباركيولوجيا الملامح:

" واجهته المرآة البلورية الكبيرة، تعكس صورته وهي تنكشف شيئا فشيئا...رجل متعب بائس في أواخر العقد الخامس من عمره تدل ملامحه رغم هيئته انه رجل مهم إلى حد ما...خطر إلى حد ما...غامض إلى حد كبير..." ص23

ومن مقهى "الكيلت" تتوسع دوائر الأزمة تعريفا ، من سؤال البطل للنادل عن "المهدي" فيعلمه انه انتحر بعد جلسات التحقيق والمطاردة لينساب شريط التداعي مستحضرا آخر جلسة تحقيق مع "المهدي "أستاذ التاريخ الذكي، فيسحضر كل ذلك، وهو" يتابع من خلف النافذة الرقصات الأبدية الأخاذة لمجموعات الطيور" ص25.

وعبر هذا الإستحضار ننتقل من المكان الحاضر "الكيلت" إلى المكان الماضي والمجاور في جغرافية المكان، مكتب في أروقة المبنى الكبير، وننتقل من الطيور في رقصاتها إلى الحمامة التي كان يراقبها وهي تقفز من شرفة مكتبه: " وتابعت

الأسئلة، وتابعت مراقبة الحمامة في تحليقها ...كنت متحرقا لرؤية وجهه ...يستفزه وقوفي على هذا النحو موليا له ظهري ...يفقده ذلك طمأنينته ويربكه...أعرف جيدا ما يدور في رؤوسهم البائسة من أفكار خبيثة وتفاهات..." ص25

ويبني الكاتب دوائر هذا التداخل من أزمة الحاضر بما فيها من ألم خبيث. يضاف اليه إحساس بالضياع والوحدة بعد إيقاف هذا الرجل الخطير عن مهامه دون سبب واضح في إطار مراجعة داخلية سرية لذلك الجهاز، وينساب السرد بين لقاءات قليلة مع بعض المتنفذين من أصدقائه القدامى في محاولة يائسة لمعرفة سبب الإيقاف عن العمل، ومع كل شخصية تحضر، يستحضر معها تاريخا يعود إلى عقود سابقة: "حمدان البرني" الذي انقذه من حبل المشنقة قبل خمس وعشرين سنة حين كان ينتمي الى جماعة "جيش التحرير" والذي جلب أسلحة إلى أنصار صوت الطالب الزيتوني فيسائل البطل نفسه : " كان يمكن أن ارتقي السلم بسهولة وبضمير لا تشوبه شائبة، لأني جنبت البلاد شر سفك دماء في حرب أهلية بائسة لماذا تركتك ؟ أليس لمجرد إحساس حقير بالشفقة، عندما قلت بأنك يوسفي يعشق بورقيبة ويكره أتباعه، وبأنك كنت تعتقد أن السلاح موجه ضد الفرنسيين، وبرهنت لي انك سبق أن دافعت عني عندما قرر جماعة من الزيتونة تصفيتي لاعتقادهم أنني لم اكتف بمراقبتهم بل ساهمت في القبض على بعضهم وشاركت في التخطيط لعملية اغتيال "قمحة". ثم الم أنقذ رأسك في محاولة الإنقلاب عندما اكتفيت بحجز الأسلحة التيل خبأها أصحاب لزهر الشرايطي عندك وساعدتك في الهروب إلى الجزائر، ودعوتك للعودة من فرنسا لتبدأ أعمالك القذرة مع اليهود ..." ص33.

ومن هذا التداعي ترتسم أبعاد شديدة التعقيد والخطر لمحقق ترقى في مناصب متنفذة منذ إنشاء الدولة الوطنية، وفي كل ذلك كان التداخل حاضرا بين رؤيته الشخصية ومزاجه وبين المصالح العليا للوطن، فكان يعبث بنتائج التحقيق ليدين البعض ولينقذ البعض الآخر، وينجح الكاتب في رسم هذا التداخل فيما يشبه الإعتراف عبر التداعي الحر الموصول بإرباك اللحظة الحاضرة، فيكون الإنتقال من عشرية إلى أخرى : من جماعة لزهر الشرايطي الى مجموعات اليسار الطلابي ومن صديقه القديم الذي أنقذه والذي أصبح تاجرا ثريا متنفذا له صلات مشبوهة مع اليهود، إلى التحقيق مع أسماء الطالبة اليسارية التي تورط في حبها بعد عشريتين ودفاع المحقق المضمن عن ذاته ووظيفته ورؤيته التي يتقنع بها إلى حوار باطني يؤكد ذلك الاختلال وتلك الازدواجية:

" لماذا لا أثأر لنفسي منها وأحطمها وهي التي كلما ازددت رأفة بها ازدادت إصرارا على استفزاز كبريائي...ترى هل اعشقها...لا أبدا اعرف جيدا أني لا اعشق واحدة من بنات الكلب هؤلاء..." ص37.

ومن خلال التداعي تحضر ذكريات أخرى ترتسم من خلالها المعالم الكبرى لمأساة الشخصية في علاقة بمتغيرات الوطن وخيار الوظيفة لنقترب أكثر من العمق المضطرب الذي يكاد يؤرخ لمسيرة أجيال تعاقبت في موجات إيديولوجية، ساقها الحلم لترتطم بحائط الجهاز الكبير، ومن خلاله بجدران وعي شخصية بطلنا، فيحيلنا التداعي من مقاومة الزيتونيين إلى القوميين ثم اليساريين وصولا إلى الأدنى في الزمان والقرابة، إلى الأخ الأصغر : " هذا الفتى الغر السانج، مالذي اندس في روحه ...كيف تخلى عن أحلام العلم ليعتنق كوابيس المشعوذين، يهرول بآلة التسجيل

بين جامع الفتح وسيدي محرز وصاحب الطابع ، ليحضر دروس ذلك الوبش " حسن الغضباني" وعبد الفتاح مورو وراشد الغنوشي وحميدة النيفر وصلاح الدين الجورشي...منغلق على كآبة امتصت حيويته ووميض عينيه ...يقدم خليطا من من أفكار غريبة تتقاذفه الفتاوى والتيارات... "ص45.

ومن خلال التداعي تتقد إحداث في علاقة بهزات اجتماعية وسياسية مثل أحداث جانفي "الخميس الأسود" ثم أحداث الخبز وفي كل ذلك تتوسع دوائر النقد ضمن رؤيتين حادتين متعارضتين: الأولى تنطلق من البطل في صراعه من أجل تبرير عمله ودوافعه ونقد الجماعات المعارضة بإيديولوجياتها المتنوعة، والثانية رؤية الآخرين للواقع بسلبياته الكثيرة ودفاعهم عن أحلامهم المشروعة. وداخل كل ذلك يكمن صدى آخر لعله الأعمق ينقد السلطة التنفيذية من خلال هذه المسيرة المتداخلة بين نزوعات الذات ومقتضيات الواجب من الجهة الأولى، والإحالة على الأخطاء المتراكمة لجهاز التنفيذ من الجهة الثانية.

ومن مزايا هذا العمل، جرأة الطرح ونزوعه إلى تعدد الأصوات واختفاء الكاتب في كل ذلك، جعله يجسد لوحات شديدة الحيوية والعمق من منظورات متداخلة كلها تمر من وعي البطل في لغة شعرية مكثفة فيها الكثير من الإيحاء والعمق.

لغة تصل عبر إيقاع الألم بين البداية والنهاية في صلة بين إحباط الوحدة وضياع النفوذ، تداخل في الشارع الكبير بين الماضي والحاضر، مسيرات وشعارات وأسئلة متعاودة وإدانات ومؤامرات ومن كل ذلك أمل في مستقبل ما:

" ستكبر ابنتي...شعر بدوار...هل ستصبح محامية أم طبيبة كلا ستصبح أديبة تحارب الرداءة بجمال ما تكتب ...وحدهم الأدباء يلجون الجنة بدون إذن

...يوزعون على الناس عطور الجنة وفاكهتها ...هل ستنزل إلى الشارع أم ستصعد سلم السلطة؟؟

أبناء الكلب وأنا ماذا يجب أن أفعل؟ هل امنع هؤلاء حتى من حق الاحتجاج والتعبير عن مشاعر الألم والإحباط ...هل أترك هؤلاء الأوباش يحدثون الفوضى يستغلون الفرصة للتشكيك في كل شيء وتهديد أمن الدولة؟؟

رفع عينين زائغتين إلى السماء أبصر أسراب العصافير تتماوج هنا وهناك...تحوم فوق التمثال البرونزي للرجل الذي لا يترجل وللعجوز الذي لا يترك الكتاب وفوق البناء المهيب المحاط بالرهبة...وأنا ؟ وأنا ؟

أي وغد أنا ؟ أي وغد أنا ؟ " ص166

ونلاحظ في الختام نجاح هذا العمل في خياراته الفنية، مع احتراز موصول بمقاصده الكبرى من جهة الوظائف النقدية في علاقتها بواقعنا المتغير. باعتبار أن هذه الرواية، الشعرية بامتياز، قدمت لنا منظورا غائما للواقع، توقف عند كشف جوانب خفية منه، دون أن تحيل على سجل نقدي ذي مرجعية واضحة، لأن نقد الجهاز التنفيذي في السلطة، من خلال خيار الشخصية وشبكة العلاقات فيها، يتوازى كردة فعل مع نقد الإيديولوجيات مجتمعة، تلك التي شكلت حراك الأحلام الإعتراضية في فترات متعاقبة: قومية ويسارية ثم دينية سلفية، ثم إن أزمة البطل تنتقل إلى انفراج عند علمه بأن إيقافه عن العمل في الجهاز الكبير، ليس في علاقة بفتح ملف أخطائه الماضية التي أزقته، والتي كانت مدار الرواية، بل هو في علاقة بترقيته إلى منصب أكثر أهمية وخطورة في الجهاز.

وانطلاقا من النماذج المتقدمة، سعينا إلى استقصاء سريع لبعض الملامح الواقعية خاصة في مرجعيتي الزمان والمكان وخيار الشخصية الموسومة بخصائصها الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية والثقافية، وكل ذلك في صلة بالمقاصد الكبرى ونعني بها وجهات النظر المنصبة من زوايا مختلفة على واقع معلوم ومحدد الأبعاد في منظورات مختلفة: سياسية واجتماعية، تؤرخ مجتمعة لفترات حية من تاريخنا القريب ومن زوايا مختلفة، مع ملاحظة ثراء الواقعية من خلال هذه النماذج، التي سمحت لمنظورات مختلفة أن تتمظهر في صياغات فنية، جمعها "الشارع الكبير" كما جمعتها أزمنة متقاربة، وإيقاع سياسي اجتماعي سليل لحظة تاريخية، مع اختلاف في المنظور النقدي لتلك اللحظة فكان المنظور النقدي شديد الوضوح في النموذجين الأولين: أي في "عيد المساعيد" وفي "وجهان لجثة واحدة"، وهو متعدد و يدعو إلى التحفظ والسؤال في نموذج "الوغد".

وفي الختام نقول أن الرواية كما وصفها البعض "هي تاريخ من لا تاريخ لهم"، وهي بيان من أجل الحرية ومن خلال الوعي بالهامش المغيب أو بالوجدان الخفي، أو بالحقائق المطموسة. لذلك اجتمعت النماذج على اختلافها في هجائية قاتمة محددة بين الشارع الكبير والسجن، هجائية، هي من الواقع أقرب، لأن دور الكتابة – في اعتقادنا – ليس تجميل القبيح عبر الهروب أو التزيف، بل الإقرار بالقبح والسعي إلى تجاوزه.

ومن ذلك تتأكد عنايتنا بالاتجاه الواقعي الذي ما انفك يختط سبل الإبداع بثراء وتنوع، يسعان الكثير من الخيال والمتعة، ومنهما النقد والجرأة على الواقع، ليكون الفن سبيلا لتحرر الذات المفردة، وسعيا الى تحرر الإنسان بشكل عام، عبر

تطهره من عقد الخوف أو الانحراف، وليكون الفن مسؤولية ترتقي فوق اللعب المترف باللغة، ليمثل أداة كشف بأساليب الفن وأدا نقد للإنسان والواقع في مجمل أبعادهما حتى ليحقق المعادلة الأبدية: معادلة الإمتاع والإفادة.

كما نلاحظ أن انتصارنا للواقعية، لا يحجب بعض الأسئلة الكبرى حول آفاقها، من ذلك أن هاجس تعرية الواقع بتناقضاته الكثيرة قد قلص مساحة الحلم أو ما يسمى بيوتوبيا الفن، كما حد من طاقة التخييل، باعتبار أن الكتابة ظلت مرتهنة لثقل ذلك الواقع، مما جعلها تقدم مهمة الفضح والكشف بما فيهما من تقريرية تكثيف لمعلوم، على مهمات أخرى ... ويمكن أن نلاحظ في شمولية أكبر، أن تقلص حرية التعبير في المنابر والفضاءات العامة، قد آل ببعض كتاب الواقعية –وفي بعض ما يكتبون– إلى اعتماد النص الإبداعي بديلا، كردة فعل تعتني بمهمة "كشف المستور"، و"قول ما يجب أن يقال" ويقدمون هذا المقصد أو يغلبونه على آفاق ومقاصد وممكنات تخييل أخرى.

هوامش

1– بيرسي لوبوك صنع الرواية ص52 دار الرشيد ط1 .1981

2– سيزا أحمد قاسم بناء الرواية ص 140 الهيئة المصرية للكتاب 1984

المراجع

• عيد المساعيد رضوان الكوني الشركة التونسية لفنون الرسم 2005

• وجهان لجثة واحدة لزهر الصحراوي دار النايا دمشق ط1 2007

• الوغد خير الدين الصوابني مطبعة سرفيبرنت المنار 2007

ملحق (1) " شهادة روائية"

الرواية بتن سرد الحكاية ومغامرة المكتوب☆

حرية أم حريات ؟

الرواية والحرية عنوان طموح ومغر، لكن قد يداخله بعض اللغز من حيث المرجعية الدالة ذلك أننا نعيش تشتت المصطلح، وتشظي العبارة؟ فالحرية واحدة في منظومات قديمة كقيمة لاتقبل التأويل، لكنها في زمننا حريات: فحرية السوق حرية والإنتصاب الحر حرية، والعري حرية وكذا الإحتجاب...

فأي الحريات نريد ؟

الحرية كما أفهمها كل لا يتجزأ، حرية تصل الفن بالواقع، حرية تلغي الفواصل المموهة بينهما، فالحرية في الرواية والفن عموما هي من المساحات المقتطعة أو المحررة في علاقة الفنان بالواقع، هي ممكنات تصل بين لحظتين إحداهما كائنة ومنها النقد والتعرية، والأخرى ممكنة ومنها التطلع إلى بدائل أفضل وأرقى في شروط الحياة بظاهرها وخفيها؟

الحرية هي الجسر الخطير الواصل بين الواقع والمثال: الواقع بوقائعه الثقيلة، والمثال بأحلامه وممكنات النقاء فيه...

شهادة الغائب مرفوضة في حكم التاريخ

من محاسن الكلام عند البلاغيين القدامى أن يكون مطابقا لمقتضى الحال، والحال كما تعلمون في اللغة حكمه النصب أما حالنا فمجرور أبدا، مجرور بقاطرة أوجاع شتى : ظاهرها أيسر من باطنها ، بل مكسور بعوامل كسر جبارة، بعد وقوفه طويلا على السكون بعوامل الجزم المنفية لزمن طال واستطال،

ومن محاسن الكلام كذلك أن يطابق فيه المقال المقام، ومقامنا مقام هجاء أو رثاء، مقام كارثي بامتياز يعتصر الكاتب والمكتوب .شهادة الكاتب غالبا ما تكون مزيفة بنقصها، شهادة غائب على حاضر، وشهادة الغائب مرفوضة في حكم التاريخ.

بعض كتاب الفرح الزائف يجدون سبيلا إلى التفاؤل، وتقرأ نصوصهم على قرع الطبل وضرب البندير ويحضون برعاية صندوق النقد والنقاد ومزيفي النقود...

في الخروج الأول يقول إبراهيم الكوني"إذا اخترت الحرية فعليك أن تلجأ إلى الصحراء" 1

وصحراء الكوني إمتداد يغري بإطلاقه وصحراؤنا قلاع كالمدن تقبر فيها الأرواح.

مكتوب على الكاتب أن يكون حرا، أن يقف في صف الخاسرين، لأن الكتابة عدوة الحياد، وهي إنخراط إلى حد الإختناق في الهم العام،

عندما نسي التوحيدي همه ولبس هموم العامة كان يختط سبل الكتابة الحرة، وعندما نسي جوعه وكلف نفسه إحصاء عاهرات بغداد، وإنصاف الشطار والعيارين كان مأخوذا بشرط الوعي وبشرط الكتابة، كان يصف نفسه بقوله:

"وأنا من الذين فرغهم الله لتتبع أحوال العباد".

أبو العلاء من سجنه وعزلته كان ممسكا بلحظة تاريخية شديدة العمق، فائقة الجرأة...كل الذين إختطوا سبل الخلود إكتووا بنار الحياة وربما إستمتعوا بمغامرة الوعي ومن أرقى مظاهرها مغامرة الكتابة:

أسميها كذلك لأنها خروج عن كل مألوف وتجاوز لكل الحدود، حدود السابق المعرفي وحدود المكرس وحدود كل السلطات المادية أو الميتافيزيقية.

الرواية الجيدة بيان من أجل الحرية

والرواية كما أراها هي ثورة دائمة وهي بيان مشرع من أجل الحرية في علاقة جزئية أو كلية، فيها مغامرة إعادة الخلق في مستويي المعرفة والذوق، والتجاوز من أهم شروطها : والتجاوز لا يكون إلا بعد إختبار السابق، فيكون العمل الروائي مشروعا مستقبليا يختط آفاقا جديدة في الفن والحياة، وهو بذلك في جدل خفي مع المنجز المتقدم عليه لأن كل رواية جديدة تختزن في أعماقها إستلهاما لتجارب فنية سابقة وترسم أفق تجاوز يظل منفتحا على ممكنات لاحقة في طريق المغامرة.

والرواية الجيدة تتجاوز كاتبها إذا آمن بالكتابة كمغامرة متحررة، فيأخذه النص إلى آفاق دون سابق تخطيط...

وربما هذا ما عناه كنديرا بقوله: "إن الروايات الكبرى تكون دوما أذكى من مؤلفيها والروائيون اللأذكى من آثارهم عليهم أن يستبدلوا هذه الحرفة بأخرى"2

وتحدث كذلك عن حكمة الرواية أو عرفانيتها من حيث هي مراكمة معرفية وجمالية فيما أعتبره في تجربتي، صيد الممكنات أوالتملص من أسر الكائنات، أن تكون الرواية قارب نجاة ، كمحاولة للنجاة من الغرق في العامية الفكرية والذوقية تلك التي دفعت فلوبير إلى تأليف معجم للأفكار الجاهزة حتى يفضح طالبيها.

وقد عايشت هذه الحالة، أعني حالة التجاوز انطلاقا من تجربتي في رواية مرا فيء الجليد، حيث شط بي النص إلى مرا فيء لم أتوقعها وأذكر أني بدأت الرواية من فكرة عامة هي السعي إلى مقاربة الإرباك في الوضع الراهن. وكنت أراهن على فهمي للجنس الروائي بأنه الوحيد القادر على استيعاب ذلك الإرباك عبر فضاءاته المتعددة وعبر ما يمكن أن يتيح من حرية صنع تلك الدوائر والعلاقات المتشابكة ...

وعند إنخراطي في المغامرة كبداية، سكنني هاجسها على إمتداد سنوات تزيد على الثلاث وتوقفت لفترات طويلة عن الكتابة مع تواصل الهاجس ومعايشته من خلال البحث الموازي عن جوانب ضرورية في الفضاء الروائي والعودة إلى مراجع في الإقتصاد والسياسة وخاصة في الفن والشعر الغربيين والبحث عن تراجم مقبولة للشعر الأمريكي الذي وظفته توظيفا أساسيا في موضوعي الروائي...

وعايشت حالة الكتابة من خلال تفاعل مستويات عديدة تفاعلا وظيفيا خفيا: المستوى الأول هو الفكرة الواعية بمجمل ما تظافر معها في ثقافتي السابقة وفي إلتقائها مع الموقف الذاتي الذي بدوره يرتبط بموقعي الطبقي والحضاري وبخياري الإيديولوجي العام، والمستوى الثاني يرتبط بمكتسباتي النظرية في مستوى النقد وبما علق في ذاتي من تجارب إبداعية تراكمت عبر مسار طويل، والمستوى الثالث تجاربي الشخصية ونبش الذاكرة واستعادة فضاءات ومشاهد كنت قد عشتها وجعلت من بعضها فضاءا ممسرحا أو مستعادا من فضاءات الرواية كالعراق والشام وإيطاليا والهند...

وأعتقد أن الفكرة التي تتطور إلى رؤيا هي اللبنة الأولى في كل عمل روائي، لأن الرواية تعيد إنتاج المعرفة وتفرض تاريخا موازيا لكل تاريخ رسمي : تاريخ الحركات الأعمق في الوجود الإنساني ...

وأعتقد أن قراءاتي الفكرية الفلسفية والحضارية والتاريخية كانت قد أفادتني ضمنا أكثر من قراءاتي الإبداعية أو النقدية الأدبية ربما أستثني الروايات الوجودية وروايات كافكا وكازنتزاكيس وكونديرا وبعض أعمال منيف وجبرا ...الروايات التي

توقد الفكر والخيال تلك التي تظل كوشم بعيد وضبابي في أعماق الذاكرة، تختفي تفاصيله لكنه باق هناك متفاعلا بطرق مبهمة شديدة التعقيد...

عندما بدأت الفكرة تتسع في الرواية تفطنت إلى علاقتها الوطيدة بما أثرت من أسئلة فكرية في كتابي الحنين البدائي الذي نشرته سنة تسعين وتسعمائة وألف من أسئلة الذات والهوية والصراع الحضاري والعلاقة بالآخر الغربي وثنائية الماضي والحاضر ورغم الوضوح المعلن في العمل الفكري وجدت مجالا أكبر وحرية أجرأ في الرواية لأن البعد الإشكالي يتمظهر مندمجا مع لعبة الحياة التي هي لعبة الفن .

كل مضمون يقتضي شكله

ومن هذا المنظور لم أفكر بشكل مباشر في الشكل الفني بل إن الرؤية هي التي صنعت كل شيء حتى ثنائية الشعر والنثر هي من مظاهر الرؤية، عندما فكرت في مسار البطولة إنطلقت من فكرة البطل الفاوستي الشرير وقدرت أن أصلح من يمثل هذا المظهر هو الأمريكي جون براون ، السياسة الأمريكية بما تمثله من وقاحة التاجر ومن مصادرة معلنة أو خفية للمنجز البشري بعاطفية الشرق وعقلانية الغرب ، البطل الأمريكي رجل المخابرات أردته شريرا كشيطان فاوست لكن دوائر الرؤيا جعلته خلاف ذلك :

جعلته إنسانا مهزوزا ومهزوما، تنتفض بقايا الإنسان في ذاته ذلك أنه مثقف، ومن فيئة وسطى "عالم أنتروبولوجي" ومحب للشرق وحضارته فكان مترنحا بين حركتين الأولى خارجية مجالها النجاعة ومظهرها السرد، والثانية داخلية ومجالها الإرتداد ومظهرها الشعر كملجإ حميم: فاصلا بين حركة الذات المغتصبة في

منظور السياسة والإقتصاد، والذات المنتفضة والمهانة في منظور الفن والوعي الإنسانيين .

ذكرت ثنائية النثر والشعر لأثبت فعل الفكرة في صنع شكلها التعبيري المناسب ...ولأثبت أن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الروائي هو من تعسف النقد إن لم يكن من ضرورات التفكيك المدرسي.

فكل مضمون يقتضي شكلا وبقدر ما يكون المضمون جديدا في مجال السؤال واتساع الدوائر بقدر ما تكون لعبة الفن ممتعة في جدتها عند الكاتب ثم عند القاريء.

وأذكر أن الضمائر تعددت واختلفت بين سرد تقليدي بضمير الغياب إلى سرد بضمير المتكلم إلى آخر في ضمير الخطاب... وكل ذلك أيضا من شأن الخيار في المنظور الروائي ودوائره : فضمير الغياب مع حركة البطل في الخارج، وضمير المتكلم مع حركة البطل في الذات والوعي وضمير الخطاب مع الإدانة في تصاعدها من إدانة الذات إلى إدانة وضع بشري في جملة شروطه المعلنة أو الخفية سواءا في تخلف الشرق أو في عنجهية الغرب...في أرواح الماضي أو في مخالب الحاضر...إدانة تنقل الفن إلى الحياة ويستشعرها القاريء الذي يكون بدوره في ورطة الرواية...القاريء الذي خاطبته الرواية في مقدمتها وحذرته من مخاطر الفصل بين لعبة الفن ولعبة الحياة .

وكذا شأن الراوي بين الإختفاء والظهور في ثنايا النص ، يقمعه الكاتب في بقية الفصول لكن الكاتب بدوره يصبح مقموعا فيتمرد الراوي وينشيء حبائل تورط الكاتب وبين الورطتين يتورط القاريء في تلك الدوائر التي لا تفصل بين الفن والحياة ...

ورطة الطبيعة الإشكالية لرواية طمحت إلى توصيف واقع بأساليب فنية، تطلعت إلى البناء لكن كاتبها وجد نفسه مأخوذا بإشكالية الهدم التي هي من طبيعة الرؤيا...كاتب قطع مع اليمين واستجار باليسار معتقدا أنه الملاذ النقدي الآمن، فإذا بكل الأبعاد تنهار أمام ناظريه ، فجاءت الرواية تأريخا للهدم أو توصيفا له، رواية بين الهجاء والرثاء ...هجاء الذات ورثاء القيم...

وأؤكد في هذا المستوى أيضا أن الرؤيا هي التي فرضت كل ذلك لأن الدوائر الإشكالية التي طورتها ترفض كل نهاية منتظرة أو معهودة ، وأدركت أن الفضاء الروائي الذي أنجزت يستعصي على كل نهاية ...وكانت الصفحات الأخيرة احتجاجا فنيا يدين المنجز البشري ويعلن أن ورطة الوجود قد بدأت لحظة نهاية الرواية...

الفكرة هي جوهر الرواية

ينتصر كبار الروائيّين للفكرة على أنّها الجوهر الذي يحقق أصالة النّص كما يقول "دستوفسكي" متحدّثا عن إحدى رواياته: " في الرّواية أشياء كثيرة كتبت على عجل ولم تكن موفّقة ... لكن هناك ما هو موفّق وصائب، أنا لا أقف إلى جانب الرّواية بل إلى جانب فكرتي" (3).

وحقيقة دفاعي عن الفكرة في الرواية قد يكون إعتراضا على بعض النظريات التي سادت منذ مطلع عشرية ماضية، نظريات بأقنعة شتى كنت قد حاربتها في حينها في كتابي النقدي "نظام الرواية الذهنية" الذي صدر سنة خمس وتسعين وتعود

أسسه إلى مقالات نشرت سنة واحد وتسعين، نظريات إعتبرتها دون تجن عميلة، تؤسس للواحق الهدم وتنظر لمسار جديد فرضته العولمة واقتصاد السوق...

نظريات الموت والهدم منها نهاية التاريخ وموت الفلسفة، وموت الإيديولوجيا وموت الفكرة في العمل الإبداعي...رأيت في كل ذلك مدخلا لموت المعنى وموت المعنى من موت القيمة، وموت القيمة من موت الإنسان وتحنيطه ضمن معادلات السوق وصلبه مع لوحات الإشهار والدعاية...

أردت البطولة أمريكية، فكان لي ما أردت ، إعلانا أو تأكيدا لمقولة هيجلية تنظر لنهاية التاريخ في إتحاد بين العقل الغربي والدولة، مزيج غريب تشكل عبر أحقاب من منهج ديكارت وعقلانية كانط ونهايات هيجل وسوبرمان نيتشة ودكتاتوريات هتلر وموسيليني...

مزيج طبخ في حقبة إستعمارية أولى عبر فتح الأسواق تحت رايات الحرية والعدالة والأخوة البونبارتية ثم تمظهر في الحربين العالميتين وخلف بعدها أنظمة وسيطة تتاجر بوهم الحريات والإستقلال وكالة عن إستعمار أشد خطورة وخبثا ...

مرحلة سوداء في تاريخ البشرية لم أجد لها من الأسماء غير المرحلة الفاوستية، فيها تحالف معلن بين نزعة التاجر وحيل الشيطان ...

مرحلة شد الحبل على حزام الكادحين وشد الحبل على رقبة التاريخ البشري نظر لها مفكروا العولمة ، الذين إنتقلوا بهدوء من التفكير والتدبير إلى التبرير والتحبير بأجر مدفوع من دم الجياع والضياع "بعبارة السياب" ، يؤمهم فوكوياما بتفاؤله الساذج معلنا نهاية التاريخ السعيدة في ظل العولمة...

وما يعنيني أكثر في هذا المقام الروائي الموقر، هي الحيل الخداعة التي تسترت بلبس الفن لتقتل الفن، حيل المنظرين الذين طلبوا الفن في غرفة مغلقة "باختين" الذين نظروا لفن حرفي ماهر وماكر لا يداخله بؤس الحياة، الذين نظروا لكتابة سردية هادئة محايدة كترف لغوي لاشيء فيه غير اللعب باللغة والإشتغال عليها وفيها وإليها بعبارة بعض الأدعياء، اللذين نظروا لفن المتعة وتناسوا أن متعة المبدع في النقد والإعتراض والطموح والتطلع والتجاوز، وكل ذلك عبر تمرد هو من طبيعة الفن وحرية هي من شروطه الأولى...

قد أكون وقد شطت بي العبارة، قد إبتعدت عن حدود الشهادة، ذلك أني لم أدع لشهادات سابقة ولا أعرف للشهادة معنى غير تلك التي ورثتها في ملكوت الرب الغفور.

الكاتب ومسؤولية التاريخ

لكني لا أعلم دورا للكاتب وللروائي على وجه الخصوص: غير دور الإعتراض بأساليب الفن على المستور والمسكوت عنه في كل زمن ، أن يفكر بصوت مرتفع وأن يقدم فكره بحيل الفن ، وأن يزهد في حيل الحياة ...

وقديما قيل من عارض السلطان زهد في الدنيا، والكاتب الحر كمبدع، دائم الإعتراض ودائم التمرد حتى في جنات الخلد، لأنه منذور للحقيقة والحقيقة نسبية في كل موضع.

هذا شرط الفن في كل آن ، فكيف به في زمننا ، زمن الغبن والأراجيف، قدر كل كاتب حر من إبن المقفع إلى سارترأن يصلب على خشبة وعيه، فما الحال

بكاتبنا وبمسؤولياته الأخطر، قد لا نحتاج إلى ذكر تقارير التنمية الصادرة عن المنظمات الأممية والتي تجعل العرب في آخر السلالات البشرية، وفي طليعتها تخلفا ونكوصا، لانحتاج إلى ذكر ذلك لأننا نعيشه ونختنق به، نعيش بين فكي كماشة رهيبة تدفع بالكل إلى حافة التطرف والإرهاب، كماشة بدائية قطبها الفاعل من نتاج آخر مراحل الإمبريالية وتحالف الساسة مع تجار العولمة المسلحين، وقطبها المعترض ينبعث من مقابر الأرواح وعواطف الماضي...

وقد ينسىالتاريخ محاسبة الحكام صانعي التخلف لأنهم ممسوخون في جلودهم عابرون في لحظتهم، لكنه لن يتغافل عن محاسبة الكتاب لأنهم من عشاق الخلود، نصبوا أنفسهم للشهادة أمام التاريخ فلا يجوز أن يكونوا شهاد زور وأن يقفوا موقف مزيفي النقود والعقود ...

قد لا أجد خاتمة لهذه الشهادة، وأفضل أن تبقى أفقا ضائعا من بعض آفاقنا، أفق البحث عن حرية تبدو كسراب خلب، دونها مفاوز ومهالك كثيرة، بعضها قديم معلوم وبعضها جديد من أحراش عولمة شديدة المكر والخداع.

• شهادة المؤلف في ندوة "الرواية وخطاب الحرية" بقابس 2005

هوامـــش

1- إبراهيم الكوني الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية ص 48 قبرص 1992

2- ميلان كوندرا فن الرواية ص190 قليمار 1986 "نقلا عن محمد خريف" "نشرية أفق الثقافية"

3- (م. باختين) شعريّة دستويفسكي ص 142 دار توبقال 1986

ملحق (2)

مسرد الرواية التونسية من 1905 إلي 2003

مسرد الرواية التونسية (*)

اسم المؤلف	عنوان الرواية	دار النشر وسنة الطبع	عدد/ص
حسن حسني عبد الوهاب	السهرة الأخيرة في غرناطة	مجلة النهضة شمال إفريقيا 1905	-
صالح السويسي	الهيفاء وسرج الليل	مجلة خير الدين ع6/7-1906	-
محمد الشيرقي	خاتم عقد بني سراج	المطبعة الرسمية 1909	-
محمد الصادق الرزقي	الساحرة التونسية	تونس 1910	-
ابراهيم بن شعبان	فظائع المقامرة	المطبعة التونسية 1910	-
سليمان الجادوي	دالماس	-	-
محمد الحبيب	بسالة تركية	-	-
محمد الحبيب	وطنية الأتراك	-	-
محمد العروسي المطوي	ومن الضحايا	دار المغرب 1956	96
عبد الحميد منيف	سر المعركة	دار النجاح 1957	108
عبد الحميد منيف	وأخيرا تزوجتها	دار النجاح 1958	108
البشير خريف	برق الليل	الشركة القومية 1962	148
رشاد الحمزاوي	بودودة مات	الشركة القومية 1962	165
عبد العزيز السعداوي	القلب الكبير	القومية للنشر 1962	93
محمد العروسي المطوي	حليمة	دار بوسلامة 1964	136
مصطفى الفارسي	المنعرج	الدار التونسية للنشر 66	221
حمودة الشريف	زوابع الأقدار	مطبعة الشمال 1966	98
محمد العروسي المطوي	التوت المر	الدار التونسية للنشر1967	214
سالم السويسي	من يوميات بطال	مطبعة الخضراء 1967	-
عبد المجيد عطية	المنبت	الشركة التونسية 1967	142
محمد صالح الجابري	يوم من أيام زمرا	الدار التونسية 1968	172
محمد سعيد القطاري	أبو الشفائر	التعاضدية العمالية 1968	40
البشير خريف	الدقلة في عراجينها	الدار التونسية 1969	459
عبدالقادربلحاج نصر	الزيتون لا يموت	الشركة التونسية 1969	99
عبد الرحمان عمار	حب وثورة	الدار التونسية 1969	199
عبد القادر بالشيخ	ونصيبي من الأفق	سيريس 1970	199
محمد المختار جنات	أرجوان	الجار التونسية 1970	507
محي الدين بنخليفة	الشجرة	المطبعة العصرية 1972	135
محسن بن ضياف	التحدي	الشركة التونسية 1972	228

محمود المسعدي	حدث أبو هريرة قال...	الدار التونسية 1973	209
محمدالحبيببن سالم	وناس	الشركة التونسية 1973	173
محمد مختار جنات	نوافذ الزمن	الشركة التونسية 1974	355
محمود المسعدي	مولد النسيان	الدارالتونسية للنشر 1974	151
محمد بن عاشور	البحث عن الأوراق	الدارالتونسية للنشر 1974	82
عبد الرحمان عمار	عندما ينهل المطر	الدار اعربية للكتاب 1975	150
محي الدين بن خليفة	الرماد	المطبعة العصرية 1975	236
محمد صالح الجابري	البحر ينشر ألواحه	الدار العربية 1975	203
محمدالهاديبن صالح	في بيت المنكبوت	الدار العربية 1976	125
محي الدين بن خليفة	سوق الكلاب	مطبعة المعارف 1976	224
عيد الرحمان عبيد	عواصف الخريف	مطبعة إتحاد الشغل 1976	123
حسن نصر	دهاليز الليل	منشورات الجديد 1977	139
محمد الحبيب إبراهم	أنا وهي والأرض	دار الكتاب سوسة 1978	182
محمد العابد مزالي	علي مرقص الأشباح	الشركة التونسية 1978	165
عبد المجيد عطية	خطك رديء	منشورات الجديد 1978	-
مصطفى الفارسي	حركات	الدار الترنسية 1978	127
محي الدين بن خليفة	أشباح السوق	مطبعة الشلي 1979	724
أحمد العش	هارب من الزواج	صفاقس 1979	134
يحي محمد	نوافذ السرداب	منشورات قصص 1979	67
محمدالهاديبن صلاح	الجسد والعصا	دار صفاء للنشر 1980	163
عمر بن سالم	واحة بلا ظل	دار صفاء للنشر 1980	163
محمد بن عاشور	حب في المدينة العتيقة	دار بوسلامة	57
البشير خريف	حبك درباني	شركة فنون الرسم 1980	128
ابراهيم الغربي	قصة خوخة	تونس 1980	215
صالح عكاشة	حسناء في المعركة	بنزرت 1980	133
محمدالهادي بن صالح	الحركة وانتكاس الشمس	دار صفاء للنشر 1980	181
محمد الباردي	مدينة الشموس الدافئة	دار كمون صفاقس 1981	95
علي سعدلله	اعترافات مراهق	تونس 1981	173
مصطفى المدايني	الرحيل الى الزمن الدامي	الدار العربية 1982	127
عبدالقادربالحاج نصر	صاحبة الجلالة	الدار العربية 1982	158
عمر بن سالم	دائرة الأختناق	دار صفاء للنشر 1982	238
البشير بن سلامة	عائشة	شركة فنون الرسم 1982	137
محمد صالح الجابري	ليلة السنوات العشر	الدار العربية 1982	275

محمد الباردي	الملاح والسفينة	دار كمون صفاقس 1983	98
زكية عبد القادر	آمنة	القلم 1983	167
هشام القروي	"ن"	ديمتر 1983	100
عبد الصمد زايد	موعد عند الأفق	الدار العربية 1983	258
محمد بن صالح	أحوال عائشة	تونس 1983	64
محمد سعيد الكتاري	غيبوبة الأرض	الدار العربية 1983	142
محفوظ الزعيبي	آلف لا شيء عليه	الأخلاء 1984	88
الحبيب بن صالح	ثورة الحيوانات	الآفاق الحرة 1984	101
سالم السويسي	أيام الورد	تونس 1984	45
جمال الدين بوريقة	نسيج العنكبوت	مطبعة لابريس 1984	153
عمر بن سالم	أبو الجهل الدهاس	الدار التونسية 1984	172
عروسية النالوتي	مراتيج	سيريس للنشر 1985	82
محمد الضيفاوي	زيتونة الدم القديم	تونس 1985	86
صلاح الدين بوجاه	مدونة الإعترافات والأسرار	دار سيريس للنشر 1985	95
حسن نصر	خبز الأرض	الدار التونسية 1985	97
فرج الحوار	الموت والبحر والجرذ	دار الجنوب 1985	273
فرج الحوار	النفير والقيامة	سيريس للنشر 1985	161
هشام القروي	أعمدة الجنون السبعة	الدار العربية 1985	192
اسماعيل بوسروال	كلانا في وجه العاصفة	الأخلاء 1985	112
الناصر التومي	ليالي القمر والرماد	الأخلاء 1986	175
أحمد الحباسي	الرحيل	تونس 1987	120
محمد رضا الكافي	خيط أريان	دار النورس 1987	77
محمدالناصر النفزاوي	المتشابهون	دار الحوار 1987	110
محمدالهاديبن صالح	سفر النقلة والتصور	الدار التونسية 1988	223
محمدالهاديبن صالح	الناس والحجارة	الدار التونسية 1988	220
حسنين بن عمو	باب العلوج	دار الحرية 1988	227
محمد الباردي	قمح فريقة	منشورات سعيدان 1988	156
يوسف رزوقة	الأرخبيل	الشركة التونسية 1988	68
عبدالجبار الشريف	النهر سلطان	الشركة التونسية 1988	68
محمد العايد مزالي	كانوا ستة على مفترق.	الدار العربية 1988	280
عزالدين المدني	العدوان	الدار التونسية 1988	91
الصادق الوكيل	إرحلوا إلى تونس	تونس 1988	94
عمر بن سالم	الأسد والتمثال	الدار التونسية 1989	200

محمدالهادي بن صالح	كلب السبخة	بوزيد 1990	168
رشيد إدريس	أرق على ورق	دار التركي 1990	152
محمد الحبيب السالمي	صورة بدوي ميت	المؤسسة العربية بيروت 1990	132
خالد الشريف	حكايات في الزمن الضائع	الدار التونسية 1990	137
مصطفى عزوز	ليس لها عنوان	الدار التونسية 1990	110
محمد رضا الكافي	القناع تحت الجلد	دار النورس 1990	246
منور النصري	باب الحزن باب الفرح	دار صامد 1990	87
البشير بن سلامة	عادل	دار بن عبدالله 1991	207
حياة بن الشيخ	وكان عرس الهزيمة	الأخلاء 1991	248
محمدالهادي بن صالح	من حقه أن يحلم	بوزيد 1991	177
علياء التابعي	زهرة الصبار	دار الجنوب 1991	172
محمدالهادي بن صالح	ألق التوبة	بوزيد 1992	162
صلاح الدين بوجاه	التاج والخنجر والجسد	القاهرة 1992	161
فرج لحوار	المؤامرة	دار المعارف 1992	341
بشير خريف	بلارة	بيت الحكمة 1992	273
ابراهيم الدرغوثي	الدراويش يعودون إلى المنفى	رياض الريس 1992	206
فضيلة الشابي	الاسم والحضيض	تونس 1992	191
جلول عزونة	العار والجراد والقردة	تونس 1992	144
محمد لطيف	قصة بنت الإمام	تونس 1992	-
محمد علي اليوسفي	توقيت البنكا	رياض الريس 1992	302
محمد بن شعبان	ثورة الجبل	تونس 1993	128
نتيلة التباينية	طريق النسيان	الدار العربية للكتاب 1993	193
يوسف سلامة	جريمة في البيت	السويد نيلسن 1993	220
محمود طرشونة	دنيا	ديمتر 1993	189
جمال الطريقي	فاطمة	تونس 1993	212
محمد كمون	النبي الثائر(1)	صفاقس 1993	104
آمال مختار	نخب الحياة	دار الآداب 1993	112
الهادي الهماسي	القضية	مكتبة العرفان 1993	-
عبدالقادربالحاج نصر	زقاق يأوي رجالا ونساء	بيروت 1994	214
حياة بن الشيخ	وللحرافيش كلمة	الدار التونسية 1994	233
محمدالهادي بن صالح	عودة عزة المغتربة	بوزيد 1994	237
محمد أيت ميهوب	حروف الرمل	تونس 1994	281
صلاح الدين بوجاه	النخاس	دار الجنوب 1994	152

محمد حيزي	الباب الخلفي لمدينة النسيان	الدار العربية 1994	321
محمد خريف	حليب العليق	تونس 1994	206
عادل الدبوسي	اكسير الحياة	تونس 1994	179
ابراهيم الدرغوثي	القيامة الآن	دار الحوار 1994	111
محمد الحبيب السالمي	متاهة الرمل	المؤسسة العربية بيروت 1994	233
رضوان الكوني	رأس الدرب	مؤسسة سعيدان 1994	339
ظافر ناجي	أرخبيل الرعب	دار الحوار 1994	112
حسن نصر	دار الباشا	دار الجنوب 1994	189
محمد بن سليمان	الإجهاض	الدار العربية 1995	110
المنصف جاب الله	الستار	تونس 1995	122
محمد حيزي	مسافات الغبار	نقوش عربية 1995	195
حمودة الشريف	الأرض الجائعة	الاطلسية للنشر 1995	196
يوسف عبد العاطي	غروب الشرق	مؤسسة سعيدان 1995	232
نور الدين عزيزة	عمران والنهر(2)	الدار المغاربية 1995	150
حسين القهواجي	باب الجلادين	تونس 1995	71
محمد كمون	زوارق والمجاذيف	صفاقس 1995	88
محمد كمون	عاشق الارض والوطن	صفاقس 1995	97
حافظ محفوظ	سيرة رجل عاش يومين	بيدباء 1995	140
حسونة المصباحي	هلوسات ترشيش	دار توبقال 1995	150
عروسية النالوتي	تماس	دار الجنوب 1995	125
عبدالقادربالحاج نصر	الإثم	دار سحر 1996	140
عمر بن سالم	صحري بحري	دار سحر 1996	192
البشير بن سلامة	علي	الهيئة المصرية 1996	259
ابراهيم بن سلطان	وتزهر الجبال الصلدة	دار سحر 1996	78
محسن بن ضياف	الترحال وزفير الموج	دار سحر 1996	274
حافظ الجديدي	القبو والمطرقة	الأطلسية للنشر 1996	227
فرج الحوار	التبيان في وقائع الغربة والأشجان	دار الجنوب 1996	187
محمد حيزي	ذاكرة الملح	نقوش عربية 1996	292
ابراهيم الدرغوثي	شبابيك منتصف الليل	دار سحر 1996	100
منجي السعيداني	ماتت شهرزاد	دمدوم للنشر 1996	136
محمود طرشيونة	المعجزة	ديمتر 1996	141
السيدة القائد	سطوح وسجون	صفاقس 1996	72
محمد سعيد القطاري	الغريب	صفاقس 1996	82

حافظ محفوظ	ارتباك الحواس	دار سحر1996	243
محمد الهاردي	حوش خريف	سيريس 1997	99
محمد الباردي	على نارد هادئة	دار الجنوب 1997	125
مسعودة بوبكر	ليلة الغياب	دار سحر 1997	125
الناصر التومي	الصرير	دار سحر 1997	130
محمد حيزي	طفل ذاك القاع	دار سحر 1997	140
علي دب	نساء الجبل	دار سحر 1997	175
فوزي الديماسي	أخاديد الزمن	تونس 1997	116
عمر سويد	طفلة الضوء	تونس 1997	110
يونس العياري	سنوات العشق	تونس 1997	146
محمد سعيد القطاري	خالدة أنت يا قرطاج	صفاقس 1997	136
علي سالم القلعي	حوار الإشارات	تونس 1997	103
حسين القهواجي	حومة الباي	تونس 1997	87
لطفي عبد القادر	عن برج السعادة	دار الحوار 1997	-
مقداد مختار	أجعر نادر(3)	نقوش عربية 1997	88
حسونة المصباحي	كتاب التيه	نقوش عربية 1997	163
حاتم النقاطي	حكايات الموتى	الأطلسية للنشر 1997	193
الصادق الهذيلي	حرب وغابات	سيريس للنشر 1997	120
محمد علي اليوسفي	شمس القراميد	دار الجنوب 1997	245
عبدالقادربالحاج نصر	إمرأة يغتالها الذئب	تونس 1998	209
البشير بن سلامة	الناصر	دار المعارف 1998	437
محمدالهادي بن صالح	الغربان تأتي من الغرب	تونس 1998	180
حسن بن عثمان	بروموسبور	تونس 1998	203
محسن بن هنية	ثبات	صفاقس 1998	152
عامر بشة	البعيد	صفاقس 1998	210
محمد سعد برغل	مدينة بلا يوم	مؤسسة سعيدان 1998	-
صلاح الدين بوجاه	راضية والسيرك	دار الآداب بيروت 1998	152
محمدرشاد الحمزاوي	سفر وحذر	لارماتون باريس 1998	183
ابراهيم الدرغوثي	أسرار صاحب الستر	دار صامد 1998	149
عماد سلطان	ساقه القدر	الأطلسية للنشر 1998	76
محمود عبد المولى	مغتربون	تونس 1998	105
نور الدين العلوي	ريح الأيام العادية	سيريس للنشر 1998	129
رضوان الكوني	صهيل الرمان	تونس 1998	320

حافظ محفوظ	حارس الملائكة	الاطلسية للنشر 1998	180
حسونة المصباحي	الآخرون	تبر الزمان 1998	258
عبدالقادربالحاج نصر	قنديل المدينة	الشركة التونسية 1999	260
حياة بالشيخ	بالأمس أغتيل الزمان	دار سحر 1999	140
إبراهيم بن علي	لبؤة الأطلس	تونس 1999	125
محسن بن هميلة	الزمن ورؤس الحية	تونس 1999	193
مسعودة بوبكر	طرشقانة	دار سحر 1999	159
محمد دلال	الوهم والحقيقة	تونس 1999	232
محمد الحبيب السالمي	حفر دافئة	بيروت 1999	172
فاطمة الشريف	عذراء خارج الميزان	تونس 1999	144
محمد سعيد القطاري	دروب العتمة	تونس 1999	154
إبراهيم بن علي	زهرة اللوتس	الشركة التونسية 1999	157
الهادي ثابت	غار الجن	سراس 1999	184
إبراهيم الدرغوثي	القيامة الآن	تونس 1999	83
محمود طرشونة	التمثال	دار شوقي 1999	180
محمدالهادي عيساوي	الوحم	نقوش عربية 1999	146
عاشور بن فليرة	باب الخضراء	أركوم باريس 2000	303
محمد عربي الجلاصي	سورة الرجل الأخير	المرايا تونس 2000	179
محمد خريف	مسك الحنظل	تونس 2000	301
فوزي الديماسي	واحة الأجداث	تونس 2000	106
علياء الزروقي	سفر الحياة	تونس 2000	71
محمد السبوعي	نبيذ نوميدي	براس ماد 2000	135
صافي سعيد	كازينو +	دار الملتقى بيروت 2000	-
عبد الجبار العش	وقائع المدينة الغريبة	تونس 2000	213
مقداد مختار	سراج في بستان البيان	تونس 2000	90
عثمان اليحياوي	بذور الأمل	دار الاتحاف 2000	108
محمدالهادي بن صالح	بيت لايعرف الدفء	تونس 2000	167
حسن بن عثمان	ليلة الليالي	سراس 2000	160
عبدالواحد براهم	حب الزمن المجنون	تبر الزمان 2000	134
محمد جابلي	مرافئ الجليد	دار آفاق 2000	165
محمد خريف	مسك الحنظل	مطبعة الشرق 2000	301
علي دب	قمر الغدران	تونس 2000	170
صالح الدمس	الرواية	دار سحر 2000	132

محمد دمق	رقص على إيقاع الموت	الأطلسية 2000	155
فوزي الديناري	أجراس الصمت	صفاقس 2000	113
فضيلة الشابي	تسلق الساعات الغائبة	تونس 2000	84
أبوبكر العيادي	لابس الليل	دار سحر 2000	249
محمدالهادي عيساوي	الطريد	تونس 2000	141
حفيظة القاسمي	رشوا النجم على ثوبي	دار صامد 2000	95
حبيبة المحرزي	الوزر	الأطلسية 2000	151
حسن نصر	دار الباشا	دار الجنوب 2000	151
سامي وناس	نجم الصباح	تونس 2000	202
عبدالقادربالحاج نصر	عجمية	الشركة التونسية 2001	168
محمدالهادي بن صالح	الأبنية الهشة	تونس 2001	232
حسنين بن عمو	رحمانة	تونس 2001	395
عبد الرزاق السومري	زنابق تحت الجلد	دار الاتحاف 2001	285
علي اللواتي	هرقليس	سوسة 2001	123
محمد علي اليوسفي	مملكة الأخيضر	دار الطليعة دمشق 2001	188
رجب بن محمد	وتمضي الأيام	تونس 2001	306
محسن بن هنية	على تخوم البرزخ	سراس 2001	111
عامر بشة	فيضان الثلوج	صفاقس 2001	182
الناصر التومي	النزيف	الأندلسية 2001	264
الهادي ثابت	جبل عليين	سراس 2001	184
الصادق الرزقي	القارة المفقودة	دار سحر 2001	2001
كمال الزغباني	في انتظار الحياة	أدكوب 2001	260
علي سالم القلعي(4)	طريد الحياة	تونس 2001	148
مصطفى الكيلاني	نزيف الظل	دار المعارف 2001	261
ظافر ناجي	حفيف الريح	تونس 2001	138
حسن نصر	سجلات رأس الديك	سراس 2001	91
حسونة المصباحي	وداعا روزالي	2001–	204
إبراهيم بن سلطان	وردة السراب	دار صامد 2001	180
عبدالقادربلحاج نصر	مقهى الفن	الشركةالتونسية 2002	295
حسن بن عثمان	شيخان	الشركة التونسية 2002	231
نصر بلحاج طيب	الأيام الحافية	تونس 2002	142
عادل بودخان	سيدي شبيل	تونس 2002	216
سفيان التومي	هنالك شيء مفتقد	دار الإتحاف 2002	160

الهادي جاء بالله	الدرواس	تونس 2002	171
عبدالمجيدالحاج قاسم	شهيرة	تونس 2002	141
محمد خريف	بطاح الملاسين	تونس 2002	230
علي دب	بنات غازي	تونس 2002	233
إبراهيم درغوثي	وراء السراب قليلا	دار الإتحاف 2002	210
نجيب السعداوي	هاجرة	دار صامد 2002	119
علي العزيزي	أجنحة الصمت	تونس 2002	124
عبد الجبار العش	أفريقستان	تونس 2002	190
بوبكر العيادي	مسارب التيه	الأندلسية 2002	134
شكري العياري	أسوار الشوك	تونس 2002	147
عبد السلام المسدي	رواية تنتظر من يكتبها	م بن عبدالله 2002	132
مسعودة بوبكر	وداعا حمورابي	سراس2003	165
خالد لسود	جنين الجدار الباقي	تونس 2003	107
خالد لسود	أحلام كاظم يقظان	تونس 2003	154
الهادي ثابت	القرنفل لايعيش في الصحراء	تونس 2003	191
محمد خريف	كحل الخشخاش	تونس 2003	244
صدقي شعباني	رحيل في بدايات الألفية	دار صامد 2003	304
عبد الرحمان عبيد	الصالحية ودموع الأكمة	تونس 2003	122
عبدالوهاب الفقيه	المحتجزون	تونس 2003	120
حفيظة قارة بيبان	دروب الفرار	سراس 2003	223
حفيظة القاسمي	الطرح	تونس 2003	169
ظافر ناجي	حاجب المقام	تونس 2003	169
آمنة الوسلاتي	جمر وماء	تونس 2003	276

1-كذا أورده جون فونتان وفي سجلات دار الكتب النبع الثائر

2-أورده جون فونتان عوران والنهر توفي وفي سجلات دار الكتب عمران والنهر

3- كذا أورده جون فونتان وكذلك ورد في سجلات دار الكتب.

4-أورده جون فونتان: القلعي محمد سعيد، وورد في سجلات دار الكتب علي سالم القلعي.

- أوردنا هذا المسرد تيسيرا للإطلاع على ما تفرق من جهود باحثين سابقين وما تشتت في سجلات دار الكتب الوطنية، ولابد من التنويه بالجهود البحثية والتوثيقية لمحمد صالح الجابري وجون فونتان وجهود الموثقين في دار الكتب.

- بالنسبة للروايات الصادرة قبل (سنة 1956) إعتمدنا ما أورده محمد صالح الجابري في كتابه "القصة التونسية نشأتها وروادها" وبالنسبة للروايات الصادرة بعد 1956 إعتمدنا ما أورده مصطفى الكيلاني في كتابه "إشكاليات الرواية" عن معهد الآداب العربية إبلا.
- وفيما يتصل بالروايات الصادرة بين 1987 و2001. إعتمدنا مصدرين أساسيين الأول سجلات المطبوعات التونسية الصادرة عن دار الكتب الوطنية بمختلف فهارسها السنوية والثاني كتاب جون فونتان الرواية التونسية في اللغة العربية الصادر عن دار سيريس وبالنسبة للروايات حديثة الصدور إعتمدنا وثائق دار الكتب الوطنية.
- لاحظنا بعض الإختلاف في تواريخ صدور بعض الروايات بين المصدرين الأساسيين ولم نتمكن من التثبت فاكتفينا بالإشارة.
- لاحظنا بعض الصعوبة في التعامل مع سجلات دار الكتب الوطنية من جهة التداخل بين القصة القصيرة والرواية و القصص الموضوعة للأطفال.

المصادر والمراجع

- ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام.
- أرنولد كيتل "مدخل إلى الرواية الإنجليزية" وزارة الثقافة دمشق 1977
- د. طه وادي: مدخل في تاريخ الرواية المصرية
- سيزا أحمد قاسم "بناء الرّواية الذهنيّة" الهيئة المصرية للكتاب 1984
- م. خرابتشينكو "ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب" وزارة الثقافة دمشق 1980
- م.باختين "شعرية دستوفسكي" دار توبقال ط1 1986
- م. باختين "الخطاب الروائي" دار الفكر القاهرة 1987
- د علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية.
- مصطفى الكيلاني "اشكاليات الرواية" بيت الحكمة 1990
- محمدالفاضل بن عاشور "الحركة الأدبية والفكرية" الدار التونسية للنشر 1983
- فوزي الزمرلي "الكتابة القصصية عند البشير خريف" الدار العربية للكتاب 1988
- رضوان الكوني "الكتابة القصصية في تونس" منشورات قصص عدد 19
- محمد صالح الجابري "القصة التونسية نشأتها وروادها" مؤسسات بن عبدالله للنشر 1975
- محمد الجابلي "نظام الرّواية الذهنيّة" الشركة التونسية لفنون الرسم" 1995
- تيار الوعي في الرّواية الحديثة (محمود غنايم)
- د. طه وادي: مدخل في تاريخ الرواية المصرية.
- ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام.
- Jean Fontaine: Le roman Tunisien de langue Arabe 1956-2001

الدوريات

- أحمد ممو "الأهتمامات الأساسية للرواية التونسية".
  قصص عدد 52 افريل 81
- أحمد ممو "فهرس الرواية التونسية" قصص عدد 70 أكتوبر 1985
- أحمد ممو " مشاكل الرواية التونسية "قصص عدد 52 أفريل 1982
- جون فونتان " الرواية التونسية الخمسون"
  الحياة الثقافية عدد 21 ماي 1982
- صالح القرمادي " القصة التونسية منذ الإستقلال"

حوليات الجامعة التونسية عدد 2 1965

- عزالدين المدني " تقديم قصة الساحرة التونسية"

قصص عدد 2 جانفي 1967

- رضوان الكوني " المسيرة الروائية في تونس"

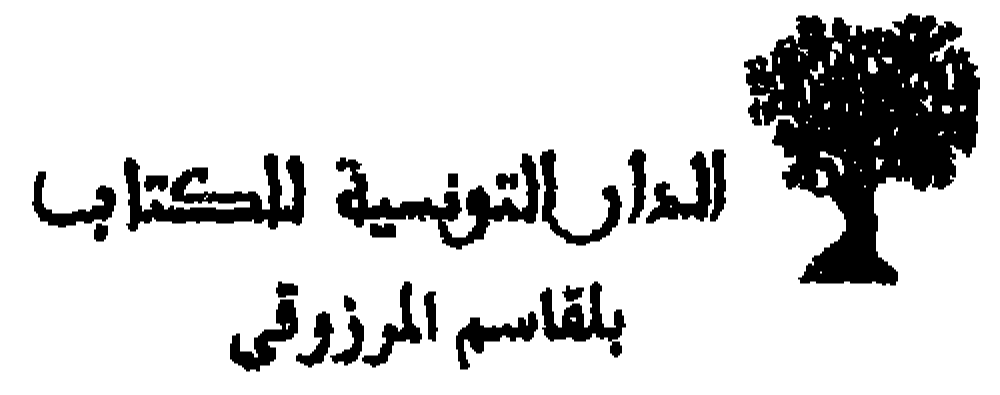
قصص عدد 70 أكتوبر 1985

- محمد الهادي بن صالح " لقاء مع البشير خريف"

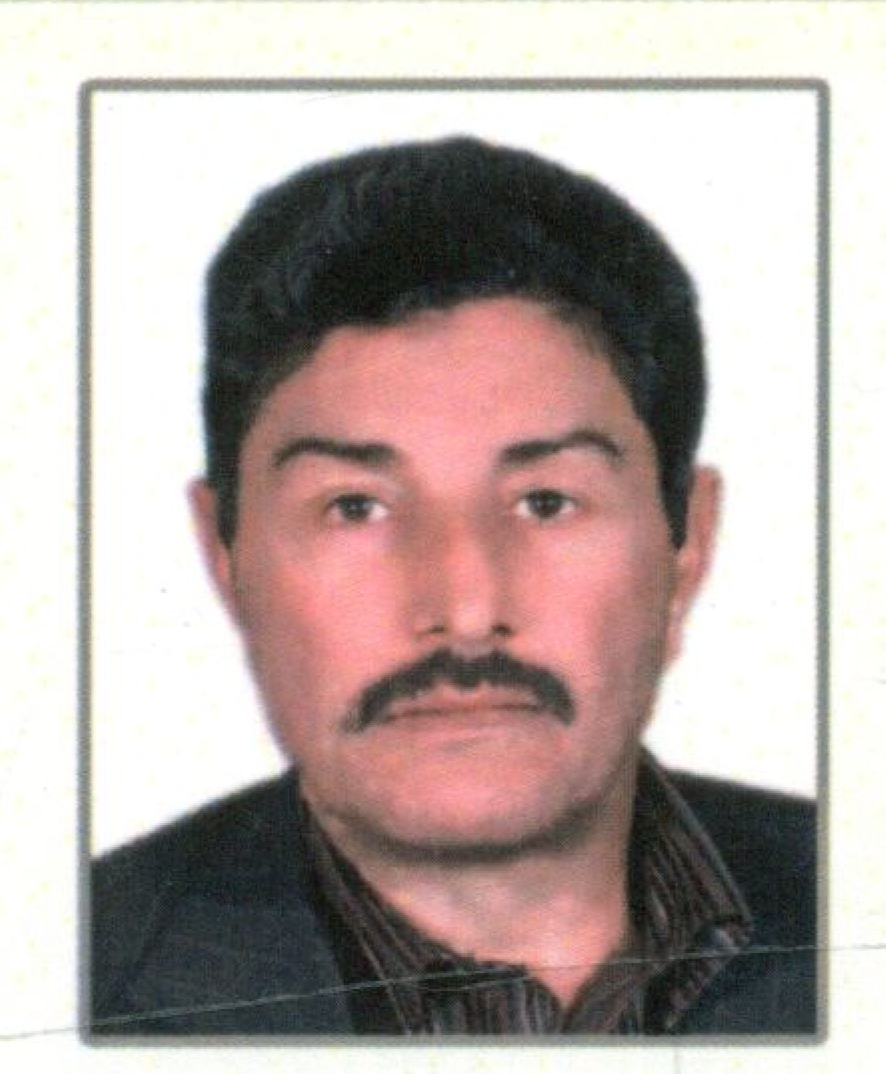
قصص عدد 23 أفريل 1989

- محمد فريد غازي " في مشاكل القصة" الفكر 8 ماي 1959

الفهـــــرس



الكوليزي مدرج - د – الطابق الاول مكتب 130
43 – 45 شارع الحبيب بورقيبة – تونس
الهاتف / الفاكس: 33 98 33 71
البريد الالكتروني: mtl.edition@yahoo.fr



محمد الجابلّي

- من مؤسسي رابطة الكتاب الأحرار وكاتبها العام حاليا.
- نائب رئيس نادي القصة.
- صدر له:

1- في الدراسات:

- الحنين البدائي مدخل في تعقد الذات والحضارة سنة 1990.
- العقل والذاكرة سنة 1993.
- نظام الرواية الذهنية سنة 1996.
- من آفاق القصّ سنة 2011.
- المقدّس وغربة الإنسان 2012

2- في القصة والرواية:

- شهادة الغائب سنة 1995.
- مرافئ الجليد سنة 2000 تونس وسنة 2004 القاهرة.
- أبناء السحاب سنة 2011.

هذا الكتاب هو جولة في نصوص سرديّة، تذكّر في بعض وجوهها بجولة ابن القارح في الجنّة وبإطلالته كذلك على الجحيم، جولة هي في ظاهرها – على غير منهج – وقد يكون لها منهج خفيّ غير معلوم، منهجٌ جعلني أقرأ نصوصا كثيرة وأحبّ بعضها وأتساءل في بعضها الآخر وأعتزم توثيق ذلك الحبّ أو تلك الأسئلة فيتسنّى لي بعضٌ ممّا أردت وتحول أشياء كثيرة دون استكمال العزم ...

نصوص قرأتها في أزمنة مختلفة، قد لا يجمع بينها غير تقارب صدورها أو ربّما انخراطها في مناخ قريب منّي، مناخ الواقعيّة في مختلف مظاهرها الاجتماعية والسّياسيّة والنّقديّة والفنيّة، نصوص جمعت بين كتاب من أجيال مختلفة من محمد الهادي بن صالح ورضوان الكوني والناصر التّومي وعبد القادر بالحج نصر إلى بوبكر العيادي وآمال مختار وكمال الزغباني ...





الدار التونسية للكتاب

الثمن : 10.500 د.ت

ر.د.م.ك : 6 - 58 - 839 - 9938 - 978

